

الدكتور السيد إبراهيم

نظرة الرواية

دراسة لمناهج النقد الأدبي
في معالمة فن القصة



دار النشر
شبه

Bibliotheca Alexandrina
0040274



نَظَرِيَّةُ الزَّوَايَةِ

نظريّة الرواية

دراسة لمناهج النقد الأدبي
في معالمة فن القصة

الدكتور السيد إبراهيم

أستاذ النقد الأدبي

كلية الآداب - جامعة القاهرة

فرع بنى سويف

الناشر

دار الكتب للطباعة والنشر والتوزيع (للقاهرة)

عمده فريب

الكتاب : نظرية الرواية "دراسة لمناهج النقد الأدبي

في معالجة فن القصة"

المؤلف : الدكتور / السيد إبراهيم

تاريخ النشر : ١٩٩٨م

حقوق الطبع والترجمة والانتساب محفوظة

الناشر : مار قباء للطباعة والنشر والتوزيع

عمادة شويخ

شركة مساهمة مصرية

المركز الرئيسى : مدينة العاشر من رمضان

والمطابع : المنطقة الصناعية (CI)

ت: ٠١٥/٣٦٧٧٢٧

الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز - عمارة برج آتون

المنزل الأول - شقة ٦

ت ، ف : ٢٤٧٤٠٣٨

التوزيع : ١٠ شارع كامل صدقى - للجيزة - القاهرة

رقم الإيداع : ٩٨/١٩٠٣

الترقيم الدولى : ISBN

977-5810-96-5

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

إلى سيد حنفى حسنين

وعبد المنعم تليمة

وجميع إخوانى هناك

بجامعة القاهرة، الذين عرفتهم فبعثوا فى

نفسى حياة أخرى، ونبهوا فى عقلا جديدا.

السيد إبراهيم

مقدمة

ظلت نظرية الرواية^(*) حتى نهاية القرن الماضي ترتبط بكلام أرسطو الذى وضع الأساس المنهجي لهذا الدرس، بغير أن ينضاف إليها شئ ذو بال. ولم ينهض إلا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ما يمكن أن يطلق عليه بويطيقا الرواية. كان ذلك فى أول الأمر راجعا إلى ما كتبه الروائيون أنفسهم عن تجاربهم فى كتابة الرواية وفهمهم لها ووعيمهم بهذا الفن الأدبى الذى يعالجونه. وتلقف نقاد الأدب كلامهم وتطوروا به وأعملوا فيه يد الإقتان. ثم كان للتطورات التى حدثت فى علم اللغة والأدب الشعبى والأنثروبولوجيا، خلال تلك الفترة نفسها، أثر بعيد فى اتساع دائرة الدرس الروائى، حتى آل الوضع آخر الأمر إلى ما يسميه بعض النقاد بالانفجار المعرفى فى مجال نظرية الرواية^(*). على أن هذا الانفجار لم يحدث إلا تحت وطأة التراث العلمى للبنىوية فى أوروبا خلال فترة الستينيات وما بعدها؛ مما حدا بالتراث الأكلو أمريكى أن يتطور تطورا بعيدا.

وقد حاولت فى هذه الفصول أن أعالج الصورة التى آل إليها حال النظرية الروائية فى مجالاتها المختلفة، متجها فى الأساس إلى جملة المفاهيم النقدية التى توظف فى الكشف عن أعماق النص وإثراء قراءته، من خلال نصوص روائية دارت عليها جملة مختلفة من التحليلات، بعد أن صرنا نشكو مما يشكو منه نقاد الرواية فى غير بلدنا أيضاً من انخراط النقد فى "تهج أكاديمى لا معنى له، فيه نفس المعلومات هنا وهناك، وتخبط من رطانة إلى أخرى، من غير أن نحرز تقدما حقيقيا فى تقدير العمل الأدبى أو فهمه"^(*). ولا يقل عنهم نقاد الشعر فى الشكوى: "ما أكثر ما يلقى إلينا من دراسات لئبية هى عبارة عن نظم من التفسيرات فيها الرموز

(*) ينهى منذ البداية أن أنه إلى أى استعملت كلمة "رواية" بدلالاتها الدلالة اللغوية القديمة لما يمكن أن يقابل الكلمة الأوروبية narrative، التى يترجمونها عادة بالسرد، والدلالة الاصطلاحية التى يقصد بها هذا الجنس الأدبى المعروف الذى تدل عليه كلمة novel فى اللغة الإنجليزية.

والمعادلات والنمذات النظرية، وكلها يضرب صفحا عن الحقيقة التى تكمن فى النصوص أو يزيدا طمسا أو يقع على مبعدة منها^٣.

وقد جاء البحث فى ثلاثة فصول، خصص أولها لدراسة "تحو" الرواية، حيث يتجه الجهد للكشف عن البنية العميقة للنصوص التى تكمن وراء البنية السطحية لها. والفصل الثانى فى بحث العلاقة بين النص ومحتواه، أو بين الخطاب الروائى والرواية أو القصة، على اختلاف فى المصطلح بين دارسى الرواية أنفسهم، وهو النهج من البحث الذى يأتى تحت باب "بويطيقا الرواية"، وكانت جهود الناقد البنىوى الفرنسى جبرار جينيت - فى هذا المضملة - هى الجهود التى توجت هذا النوع من الدرس. والفصل الأخير، وهو الثالث، يتناول النص الواقعى والنص الحديث من خلال ما تبينه لانتقاد من ملامحهما والفروق بينهما، ومن خلال تحليلاتهن للنصوص الأدبية المختلفة فى إطار الأفكار التى استحدثتها نظرية للرواية.

ولن أخوض فى ذكر الأوقات الطويلة التى أفقيتها فى هذا العمل قارنا ومراجعا ومتأملا ومنقبا فى بطون الكتب ومترجما للنصوص. ولقد استغرق منى نحو من ثمانى سنوات من العمل المضى، كنت فيها مدينا للرغبة فى ألا أغادر مما قيل فى نظرية الرواية حرفا لا أقرؤه. ولكن أبى ذلك أنها غاية لا تتجلى إلا بانجلاء العمر ولا تنقطع إلا بانقطاعه.

وحسبى أننى أردت فى هذه الصفحات أن أتابع شوطا لم يزل يجرى فى ميدانه الباحثون، وأن أخاطب فى النظرية الروائية معنى ومصطلحا ومثالا تحليليا مما أهتم به رواد النظرية.

وبعد، فليس يمعنى إلا أن أتوجه بالذكر والشكر لكل من كان له على هذا البحث وصاحبه أثر وفضل، وخاصة الدكتور سيد حنفى حسنين لحثه الدائم لى وتبنيته منالنا مناسباً للعمل الصبور، والدكتور عبد المنعم تليمة وملاحظاته القيمة على بعض الفصول، وكان للحلقة العلمية الدائرة عنده رضى لا تهدأ ولا تنقطع عن إثارة العقل والنفس، وللتطلع لأيام أفضل فى حياة وواقع صاراً مهنيين بالجمود.

وإلى كل من له على أثر من كلمة طيبة ووجه بشوش، وخالصة إخوانى فى
جامعة القاهرة الذين كانت معرفتهم زاداً احتقبته وقد مالت شمس العمر فى الجهة
الأخرى وآذنت باختلاف.

وإنى لأنتظر لهذا العمل أن يثير ملاحظات الباحثين ومراجعاتهم
للأفكار التى تضمنها لعلى أنحوبه ناحية من الاكتمال، إذا أتيح له أن
يخرج فى طبعات أخرى.

المسيد إبراهيم

هوامش المقدمة :

Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text", in -١
Rice & Waugh, Modern Literary Theory, pp. 24 - 25.

Ibid., p. 25 -٢

Riffaterre, Michael, Semiotics of Poetry, Indiana University Press, -٣
1978, p. IX.

الفصل الأول

"نحو" الرواية

"نحو" الرواية هو الإطار الذى يحول النقاد البنيويون التعامل مع النصوص الروائية / القصصية من خلاله؛ فهم يتجهون إلى البحث عن "بنية باطنة" يتمخض عنها النصوص وتتولد منها - عن المبدأ العميق الذى هو بذاته محدود، لكن يصدر عنه صور من الأداء غير محدودة، كلها تمثيل له وتعبير عنه. وحين نقول: المحدود الذى يتمخض عنه ما هو غير محدود، نكون فى إطار ما يعرف "بالبنية العميقة" التى هى من وراء البنية السطحية. وواضح أن الأساس الذى تتبنى عليه الفكرة يرجع إلى علم اللغة البنيوى الذى تأمس على أفكار موسير، وكانت الفكرة الأساسية فيه التفرقة بين اللغة والكلام. نقاد الرواية إذاً ينسجون فى هذه الدائرة على منوال النموذج اللغوى. وهنا نكون فى دائرة ما يسمى: علم الرواية / القصص narratology ويسمى كذلك نحو الرواية / القصص narrative grammar، وفيه يتجه الجهد إلى الكشف عن "اللغة" الباطنة لهذا الشكل من أشكال الكلام الذى هو الرواية؛ اللغة باعتبارها هذه البنية العميقة التى يطلق عليها اللفظ الفرنسى langue، وهى نظام من القواعد يتحقق فى النص أى فى الكلام الروائى، وهو ما يطلق عليه Parole فى الاصطلاح الموسيرى.

إن فكرة البنية السطحية والبنية العميقة المطروحة فى مجال نحو الرواية، تأتى - كذلك - من النحو التوليدى الذى يستظهر عدداً غير محدود من الجمل اللغوية فى لغة من اللغات من خلال عدد محدود من قواعد البنية العميقة، وعدد من القواعد التحويلية التى تحيل الأبنية العميقة إلى أبنية سطحية. وأصحاب نظرية الرواية الذين تستوهمهم فكرة أن عدداً غير محدود من القصص يمكن أن يتولد عن عدد محدود من الأبنية الأساسية، كثيراً ما يرجعون إلى فكرتى البنية العميقة والبنية السطحية، شأنهم شأن علماء اللغة³³.

ولقد صار هذا الحقل - أعنى حقل نحو الرواية - فى السنين الأخيرة، على درجة عالية من التخصص، تتطلب كل خطوة فيه كثيراً من الاعتبارات المنهجية³⁴.

ويذهب كثيرون من دارسي القصة إلى أنها - أى القصة - تنبئ اللغة، بمعنى أنها موزنية فى بنيتها لها، ومن ثم فهى قابلة للتحليل نفسه الذى نجريه فى علم اللغة. وهذا التحليل للقصة الذى يدخل فى إطار 'نحو الرواية' قد يكون تطبيقاً مباشراً لمناهج علم اللغة ومصطلحاته التى تستخدم حينئذ استخداماً مجازياً، كما نرى عند تودوروف فى تحليل اللينكاميرون، أو باستعمال كلمة 'نحو' بمعناها الواسع، كما هو الشأن عند جريماس^{٢٠}.

ومن أعلام هذا الاتجاه عموماً كلود بريموند Claude Bremond، وجريماس A. J. Greimas، وليفى شتروس، وتودوروف، وبلرت وغيرهم. ومن قبل هؤلاء جميعاً فلاديمير بروب من الشككيين الروس.

إن أهم الأفكار التى لها طبيعة حلزمة هنا، هما فكرتا الوظيفة function، والتحويل transformation^{٢١}. أما المنهج للمتابع فيتلخص فى محاولة الكشف عن جملة من الوظائف لها عدد محدود لكنها تظهر فى النصوص الروائية المختلفة وهى ذات عدد غير محدود. لقد حاول بروب أن يفعل ذلك فى كتابه مورفولوجيا للحكاية الشعبية الذى طبع به على الناس سنة ١٩٢٨، واكتشف بعد أن قام بدراسة مائة قصة من قصص المغامرات الخيالية الروسية وتحليل بنيتها، أن الوظائف الأساسية فيها على مستوى الحكمة محدودة، على الرغم من اختلاف بعض عناصرها من قصة إلى قصة، كالشخصيات وما يعزى إليها من صفات؛ كشخصية الشرير مثلاً التى قد تتمثل فى الساحرة أحياناً أو اللتين أو الغول أحياناً أخرى، وكسوء الحظ الذى يصابف البطل فى بداية مغامراته، فقد يتمثل فى عجز جسمانى أو حادثة تقع له فيصاب بجراح وهكذا^{٢٢}.

وأقصى عدد لوحداث الحدث عنده لا يزيد بحال عن إحدى وثلاثين: البطل يغادر موطنه - للبطل يحصل على عون من السحر - الشرير يقع عليه العقاب.. إلخ. وليس هناك حكاية واحدة قد اجتمع فيها هذا العدد كله من الوحدات، لكن

الحكايات جميعاً استعملت بعض هذه الوظائف. والذي ينبغي أن نلفت إليه الانتباه هنا لأهميته أنها تستعمل في الحكايات بنفس الترتيب دائماً.

ونقول شلوميت كنعان في صدد تعريفها للوظيفة عند بروب: إنها العنصر الثابت الذى يستخرج من أحداث متماثلة ومن القائلين بهذه الأحداث الذين هم أشخاص القصة^{٧٠}. وقد تظل الوظيفة واحدة حتى وإن تغير الأشخاص القائمون بها. خذ مثلاً الأحداث التالية:

- ١- أحد القياصرة يعطى البطل نمرأ، فيحمله النسر إلى مملكة أخرى.
- ٢- رجل هرم يعطى موسكو حصاناً، فيحمله إلى مملكة أخرى.
- ٣- أحد السحرة يعطى إيفان زورقاً صغيراً، فينقله إلى مملكة أخرى.
- ٤- أحد الأمراء يعطى إيفان خاتماً، يخرج من الخاتم رجال يحملون إيفان إلى مملكة أخرى. وهكذا^{٧١}.

إن العنصر الثابت في هذه الأمثلة الأربعة هو انتقال شخص ما، بوسيلة ما، يمنحه إياها شخص ما، إلى مملكة أخرى. وقد يتغير الأشخاص من حكاية إلى أخرى وتتغير أسماؤهم وصفاتهم كذلك. ولذلك كان بروب يؤكد على أن دراسة الأحداث يجب أن تسبق دراسة القائم بها وكيف قام بها^{٧٢}. كذلك فإن نفس الحادثة قد تقع في أماكن مختلفة من القصة، لكنها تؤدي وظائف مختلفة. يقول بروب: "لو أن البطل - على سبيل المثال - تلقى من أبيه مالا، وليكن مائة روبل، فاشترى به قطعة حكيمة، على حين أنه في حالة أخرى كوفئ بمقدار من المال لما قام به من عمل شجاع (وهو ما تنتهى عنده الحكاية)، فإنه يتحصل لدينا - على الصعيد المورفولوجي - عنصران مختلفان، بالرغم من أن للحدث (وهو انتقال المال) هو هو في الحالتين"^{٧٣}.

وهذه الوظائف التي بلغت عنده إحدى وثلاثين وظيفة، تنوزعها سبعة مجالات يقع في نطاقها الحدث، وهي: ١- للشرير ٢- المائح^(٣) ٣- المعين ٤- الأميرة (باعتبارها الشخص المطلوب) ووالدها ٥- المرسل أو الموفد^(٤) ٦- البطل ٧- البطل المزيف، وربما دخلت شخصية واحدة من شخصيات الحكاية في عدة مجالات من هذه المجالات السبعة، كذلك ربما حدث خلاف ذلك، فاحصرت عدة شخصيات منها في مجال واحد^(٥).

نحن هنا أمام أبنية تتكرر. ولو صح أنها ملامح مميزة لحكاية المغامرات الخيالية^(٦) - تلك الصورة من التعبير القصصى الموعظة في القدم والمتأصلة في التراث الإنساني بعمق، فإن أهميتها حينئذ بالنسبة لصور التعبير الروائية الأخرى لن يستطيع أحد أن ينكرها؛ وذلك لأن حكاية المغامرات الخيالية، شأنها في ذلك شأن الأسطورة تصل إلى رتبة النموذج الأولي لكل الأقاصيص^(٧).

لقد كان لأفكار بروب تأثيرها على كثير من النقاد البنيويين الذين أرادوا المضي قدماً بأفكاره لتصب في نظرية للرواية أكثر تعميماً، فحاولوا إقامة تصنيف للوظائف أكثر إيفالاً في التجريد والتعميم مما فعل هو. ومن هؤلاء أ. ج. جريماس، وكلود بريموند، وترويتان تودوروف. وأبسط صورة لذلك ما نجده عند كلود بريموند الذي جعل منطق تتابع الوظائف في الحكاية يجرى على هذا النحو للثلاثي: أولاً: تحديد الهدف، ثانياً: عملية اتخاذ خطوات لتحقيق الهدف، أو عدم اتخاذ أي خطوات لتحقيقه، ثالثاً: ما يترتب على ذلك من نجاح أو فشل^(٨).

ونقطة البداية في تفكير بريموند تظهر في انتقاده فكرة فلاديمير بروب التي ذهب فيها إلى أن الوظائف إنما تظهر بنفس الترتيب. نقول شلوميت كنعان^(٩): قد يكون مرجع هذه الحتمية التي تظهر فيما بين الوظائف من نظام الترتيب، إلى طريقة بروب نفسها؛ فكونه يحدد الوظيفة بما تساهم به فيما يتلوها، أي في الوظيفة التي

(٣) - donor .

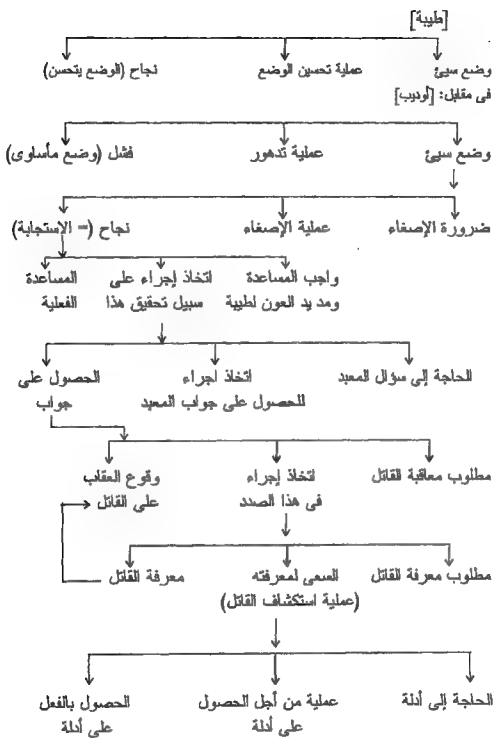
(٤) - dispatcher .

(٥) - fairy tale .

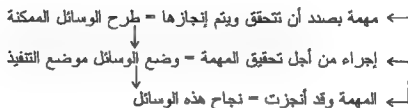
تتلوها، مبرراً ذلك بقوله: "إن المعرفة لا تحدث قبل كسر الباب" (راجع بروب ص ٢٠)، قد أدى به إلى أن يقع على ترتيب ثابت للوظائف. وهذا هو السبب - ضمن أسباب أخرى - في افتقار كلود بريموند لنظرية بروب.

إن بريموند يرى أن أي حدث من أحداث القصة يمكن أن يتشعب - عند أي نقطة فيها - في اتجاهين. وهذه الإمكانية قائمة وإن لم تحدث على المستوى العملي حيث نتكشف أمامنا أحداث القصة. والوحدة الأساسية عند بريموند هي الوظيفة، كما هو الحال عند بروب. وكل ثلاث وظائف تتركب منها متوالية من ثلاث مراحل تتراكب منطقياً، هي المراحل الثلاثة التي أشرنا إليها عنده. ولذلك فإن هذا النموذج الثلاثي الذي أقامه بريموند لتوضيح أماكن التشعب في القصة، مبني على الأساس المنطقي أكثر من الأساس الزماني؛ فتحديد الهدف يستتبع منطقياً أحد احتمالين: إما سعى لتحقيقه أو توقف عن السعي، وذلك يستتبع بالضرورة نجاحاً في تحقيق الهدف أو فشلاً. كل وظيفة من الوظائف إذاً تفتح المجال لاحتمالين، بدلاً من أن تفضي بطريقة تلقائية - كما وجدنا لدى بروب - إلى الوظيفة التي تليها. ونقول كنعان: إن ما تتميز به فكرة التشعب هذه، أنها تسمح بتحليل الحكمة التي لا نجد فيها البطل ينتصر على الشرير مثلاً. وبهذا فهي تسمح لنا بالأمل لشكلي للمقارنة بين الأمثل المختلفة للحكمة التي يتصل بعضها ببعض كالحكمة الكوميدية والتراجيدية^{١٠}.

ثم إن المتواليات الأولية تتكون منها متواليات معقدة وذلك باقتران بعضها ببعض، وذلك على نحو من الأنحاء الثلاثة الآتية: أولاً: نظام الاثنيان^(١١)، بأن تكون الوظيفة الثالثة في نموذج بريموند (لنجاح أو الفشل) ينبثق عنها في إحدى المتواليات الوظيفية الأولى (مرحلة تحديد الهدف) في المتوالية التي تليها. وهذا ظاهر في هذا الجدول الذي وضعه بريموند، في استجابة أوديب التي تفتح بها متوالية جديدة؛ واستجابة أوديب تظهر في اندفاعه لأداء الواجب منه تجاه طيبة أو الودع الذي يقطعه على نفسه بالمساعدة: (الجدول رقم ٣ عند بريموند).

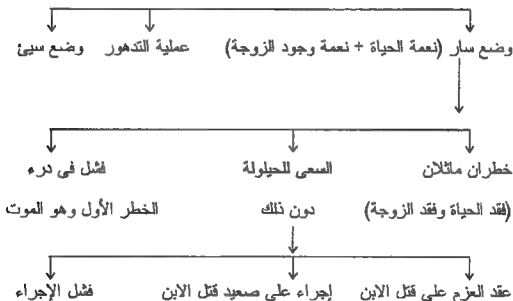


ثانياً: نظام الاحتواء^(*) بأن تكون إحدى المتواليات محشورة داخل متوالية أخرى على سبيل التفصيل، أو على سبيل تحديد وظيفة من وظائف المتوالية. والمثال الذى يشرح به بريموند هذه المسألة، هذه صورته (وهو الجدول رقم ١ عند بريموند)



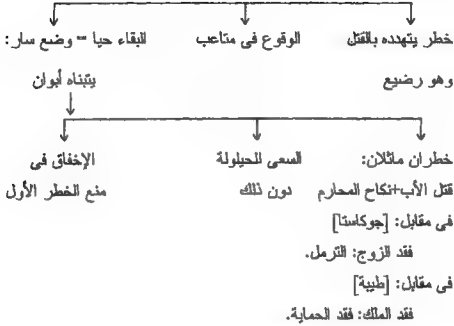
وهذا ظاهر فى الجدول الآتى فى محاولة لايوس الهرب من الخطر الذى ينتظره على يدى ابنه؛ فيتخذ هذا الهروب شكلاً: أ - عقد النية على قتل أوديب ب - إجراء يتخذ ج - فشل هذا الإجراء.

[لايوس]



embedding - ٧

فى مقابل: [أوديب]



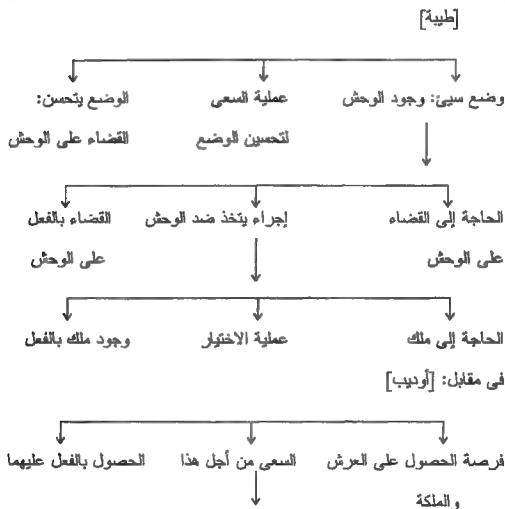
ثالثاً: نظام التصاق^(٣)، وذلك بأن تتصل الأحداث الثلاثة (الوظائف الثلاثة) نفسها بشخصيتين التنتين، فيكون لدينا فى هذه الحالة متواليتان، كل متوالية منهما تلتصق بالأخرى؛ فكل مرحلة هنا تعادلها مرحلة هنالك. وحينئذ فما يعد تحسناً فى وضع إحدى الشخصيتين يقع عكسه بالنسبة للأخرى. وهذا ظاهر فى المثال الذى تقدم عن لايوس الذى التصق بمتوالية أخرى هى بقاء أوديب على قيد الحياة. إن علينا فى هذه الحالة أن نضع عنواننا آخر للحادثة.

وجميع المتواليات، أو على الأقل للمتواليات الكبرى^(٤)، إما أن تكون مرتبطة بتحسين الوضع أو بتفادله. فالمتوالية التى تعبر عن تحسين الوضع تبدأ بالافتقار إلى شئ أو بانعدام التوازن، كالاتقار إلى زوجة مثلاً، وتنتهى بالتوازن كالعثور على زوجة. وربما انتهت القصة بذلك، وإلا فإن التوازن يختل كأن تهرب الزوجة مثلاً

(٣) - Joining .

(٤) - macro - sequences .

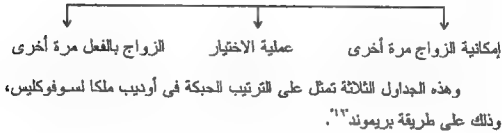
وندخل حينئذ في عملية تدهور^(٢). وعندما تصل عملية التدهور إلى أقصى مرحلة لها بالطلاق مثلاً، يمكن أن تعود إلى وضع التحسن بالعثور على زوجة جديدة، وهكذا. وهذا ما نجده في الجدول رقم (١) الذي يبدأ بوضع سار: لا يوس عنده الزوجة والحياة كلاهما، وينتهي بوضع سيئ: موت لا يوس. أما في الجدول رقم (٢) فالعكس تماماً: يبدأ بوقوع أهل طيبة في مشكلة تتمثل في وجود الوحش، وينتهي الوضع بالانتصار عليه. ولأما الجدول رقم (٣)، فإنه يبدأ بوضع سيئ كذلك: الطاعون، وينتهي بوضع سار إنقاذ المدينة. وهذه صورة الجدول رقم (٢):



(٢) deterioration .



في مقابل: [جوكستا]



وأما جريمانس فيعد عمله أقوى مثال على تطبيق النموذج اللغوي على اللغة الأدبية، وإحدى الفيلات الأساسية التي يسعى إليها بمشروعه هذا أن يجعل بنية الجملة مشكلة لحبكة النص^{١٣}. لذلك كان جريمانس يسعى - شأنه في ذلك شأن بروب - للبحث عن نحو الرواية يقوم على عدد محدود من المبادئ تتولد عنها الأفاصيص. لكنه يختلف عن بروب في أنه ينظر للقصة على أنها بنية دلالية مشكلة للجملة لا تتصاع إلا للتحليل المناسب^{١٨}. وليس المطلب الذي يسعى وراءه جريمانس إلقاء الضوء على أعمال أدبية بعينها، بقدر ما هو إلقاء الضوء على "النحو" الذي تتولد عنه هذه الأعمال.

والبداية التي ينطلق منها ترجع إلى فكرة الأضداد الثنائية^(*)، باعتبارها الصيغة الأساسية لتكوين المفهوم عند الإنسان. وهو هنا يستمد من ياكوبسون في نظريته إلى الفونيم في ضوء فكرة الثنائية الضدية هذه. فنحن نتعرف على الفونيم - كما يقول ياكوبسون - بأن نستعمل على نحو لا شعوري جملة من التقابلات الضدية

(*) - binary oppositions .

تمكننا من التفرقة بينه وبين الأصوات الأخرى الشبيهة به. فى اللغة العربية مثلاً نميز - على سبيل المثال - بين "زال" و "زال"، لأن التقابل الضدى بين الصوت المجهور والآخر المهموس يمكننا من التفرقة بين الصوتين اللذين تجمعهما صفات مشتركة (ز / س)، كالأشتراك فى المخرج وفى كونهما صوتين احتكاكيين وغير ذلك. ولولا هذا التقابل بين المجهور والمهموس لسمعنا الصوتين صوتاً واحداً ولم يـم - عندئذ - بين الكلمتين فرق. نحن هنا ندرك الأشياء فى ضوء ما يخالفها، وهذا هو الأساس الذى تتبنى عليه المعرفة الإنسانية.

التقابل الضدى إذا أمر أسمى للمعرفة الإنسانية؛ فيه نقع على الاختلافات. ولولا ذلك لوجدنا أنفسنا أمام أشياء تتوالى على نحو عشوائى ولا تكون قابلة عندئذ للإدراك. إننا بهذا التقابل إنما نعطى تجربتنا والعالم الذى نحيا فيه شكلاً^(١). وما يسميه جريماس "البنية الأولية للتعبير بالعلامة"^(٢) إنما يقوم على إدراك التضاد. وهو ما تنهض عليه نظرياته السيمانتيقية. يقول: "إننا ندرك الاختلافات. وهذا الإدراك يعود إليه الفضل فى أن العالم - عندنا - يأخذ شكلاً^(٣)". وهذه البنية الأولية التى هى أساس كامن فى العقل يستبطن كل ألوان التعبير بالعلامات، والتى هى - أحدى البنية الأولية - شرط لحدوثها، أى لحدوث هذه الألوان من التعبير، تقوم (أى البنية الأولية) على أربع مفردات توضع فى صورتها للتجريدية على النحو الآتى:

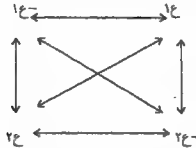
أ : ب :: أ : ب

وهذه المعادلة تقرأ هكذا: أ هى ضد ب، - أ هى ضد - ب. كما أن - أ هى نقيض أ، - ب هى نقيض ب. إننا هنا بإزاء معادلة أساسها أمران: الضد والنقيض. ولنأخذ مثالا لها الصورة الآتية:

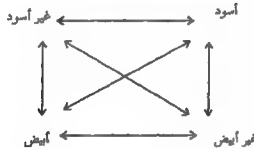
أسود : أبيض :: غير أسود : غير أبيض

(١) - signification .

ذلك هو النموذج السيميوطيقي للبنية الأولية للمعنى التى تربط أى مفردة بالضد والنقيض كليهما. وقد يسمونه بالمربع السيميوطيقي، أو مربع جريمان ويمثلونه على الصورة الآتية وفيها ع تعى علامة:



وهنا ثلاثة أنواع من العلاقات: أفقية وقُطرية ورأسية^{٢١}، فإذا أردنا أن نضع مكان الرموز التجريدية مثلاً حصياً، كانت صورة المربع على هذا النحو:



وقبل أن نمضى فى الكلام على فكر جريمان مستوقف قليلاً عند مسألة الأضداد الثنائية هذه، فهى مسألة جوهرية فى التفكير البنيوى، وهى جوهرية كذلك فى التفكير الإنسانى بصفة عامة كما قدمنا، بل هى فى بعض الحالات فيما يقال مسألة جوهرية فى نظام الطبيعة نفسها، كالنتقال للضدى مثلاً بين الذكر والأنثى أو الليل والنهار، وإن كان أصحاب الاتجاه النسالى قد أنكروا أن يكون التقابل بين الذكر والأنثى من صنع الطبيعة، بل ذهبوا إلى أنه من صنع الثقافات الإنسانية، على ما استقر عليه فهم معنى الثقافة culture فى التفكير المعاصر. وإذا فهناك قسم عظيم من التقابلات للضدية من صنع الثقافة الإنسانية، وذلك موجود منذ الأزمنة

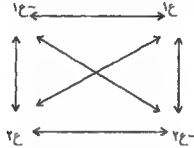
الأولى. فى الفلسفة مثلاً: الذات والموضوع، الله والإنسان، العقل والمادة، العضوى والآلى إلخ.

وفكرة السلب^(٢١)، أو النفى، أو النقيض فكرة مكملة لفكرة التضاد؛ فالظلمة غياب النور، والسكون غياب الحركة وهكذا. وفى المذهب النسائى نبه أصحاب المذهب إلى أن مفهوم المرأة غالباً ما كان يتم تعريفه فى ضوء فكرة غياب بعض ملامح الذكورة أو فقدها، وبصفة خاصة غياب عضو الذكورة. وهذا يضاف كمثال لفكرة "السلب" التى تلتى هنا فى إطار فكرة الأضداد.

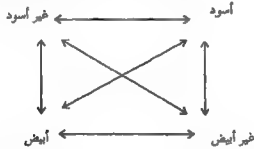
وينبغى أن نلاحظ أن النقد البنئوى لم يستخدم هذا المبدأ الذى ربما سعى فى بعض الأحيان بمبدأ الاختلافات الفونيمية - نظراً لأن الفونيم ليس هو الصوت وإنما الصورة التجريدية لهذا الصوت، فهو مفهوم وليس صورة حسية - لم يستخدمه وسيلة للتحليل، بل نموذجاً عاماً للبنية. ولذلك كان أنصار هذا الاتجاه فى البحث هم أنفسهم كثيراً ما يذكروننا بأن غايتهم "ليس شرح النصوص، ولكن إمادة للنظام الذى يتيح للنصوص الروائية أن تتولد ويتيح للقراء أن يعطوها معنى"^(٢٢).

إن اكتشاف الأضداد المتقابلة أحد الاستراتيجيات المحورية للقراءة والتفسير. إلا أن الخطر الأول الذى يواجهنا - كما يقول كلر - أنها تسمح بتحليل أى شئ. فهناك دائماً اختلافات نستطيع أن نتبينها بين أى شئين. وهذا الخطر يتمثل لنا بصفة خاصة، حين نحاول أن نلقت إلى تقابلين ضديين لمجرد وجودهما فى النص. غير أن هناك تقابلات ضدية بعينها فى النص يوسعها أن تخلق سلسلة بكاملها من التقابلات التى يستدعى بعضها بعضاً. وهذا ينطبق مثلاً على "التقابل بين العضوى والآلى عند د. هـ. لورانس، والطبيعة البيولوجية والطبيعة الروحية عند شكسبير، والوهم والحكم عند الكسندر بوب"^(٢٣). وهكذا.

ذلك هو النموذج السيميوطيقي للبنية الأولية للمعنى التى تربط أى مفردة بالضد والتقيض كليهما. وقد يسمونه بالمربع السيميوطيقي، أو مربع جريماس ويمثلونه على الصورة الآتية وفيها ع تعنى علامة:



وهنا ثلاثة أنواع من العلاقات: أفقية وقُطرية ورأسية^{١١}، فإذا أردنا أن نضع مكان الرموز التجريدية مثلاً حسياً، كانت صورة المربع على هذا النحو:



وقبل أن نمضى فى الكلام على فكر جريماس سنتوقف قليلاً عند مسألة الأضداد الثنائية هذه، فهى مسألة جوهرية فى التفكير البنئوى، وهى جوهرية كذلك فى التفكير الإنسانى بصفة عامة كما قدمنا، بل هى فى بعض الحالات فيما يقال مسألة جوهرية فى نظام الطبيعة نفسها، كالانقلاب الضدى مثلاً بين الذكر والأنثى أو الليل والنهار، وإن كان أصحاب الاتجاه للنسائى قد أنكروا أن يكون الانقلاب بين الذكر والأنثى من صنع الطبيعة، بل ذهبوا إلى أنه من صنع الثقافات الإنسانية، على ما استقر عليه فهم معنى الثقافة culture فى التفكير المعاصر. وإذا فهناك قسم عظيم من الانقلابات الضدية من صنع الثقافة الإنسانية، وذلك موجود منذ الأزمنة

الأولى. في الفلسفة مثلاً: الذات والموضوع، الله والإنسان، العقل والمادة، العضوى والآلى إلخ.

وفكرة السلب^(٢)، أو النفي، أو النقيض فكرة مكملة لفكرة التضاد؛ فالظلمة غياب النور، والسكون غياب الحركة وهكذا. وفي المذهب النسائى نبيه أصحاب المذهب إلى أن مفهوم المرأة غالباً ما كان يتم تعريفه فى ضوء فكرة غياب بعض ملامح الذكورة أو فقدانها، وبصفة خاصة غياب عضو الذكورة. وهذا ينضأف كمثال لفكرة "السلب" التى تأتى هنا فى إطار فكرة الأضداد.

وينبغى أن نلاحظ أن النقد البنوي لم يستخدم هذا المبدأ الذى ربما سمي فى بعض الأحيان بمبدأ الاختلافات القرنيمية - نظراً لأن الفونيم ليس هو الصوت وإنما للصورة التجريدية لهذا الصوت، فهو مفهوم وليس صورة حسية - لم يستخدمه وسيلة للتحليل، بل نموذجاً عاماً للبنية. ولذلك كان أنصار هذا الاتجاه فى البحث هم أنفسهم كثيراً ما يذكروننا بأن غايتهم "ليس شرح النصوص، ولكن إمادة اللثام عن النظام الذى يتيح للنصوص الروائية أن تتولد ويتيح للقراء أن يعطوها معنى"^{٢٢}.

إن اكتشاف الأضداد المتقابلة أحد الاستراتيجيات المحورية للقراءة والتفسير. إلا أن الخطر الأول الذى يواجهنا - كما يقول كار - أنها تسمح بتحليل أى شئ. فهناك دائماً اختلافات نستطيع أن نتيبها بين أى شئين. وهذا الخطر يتمثل لنا بصفة خاصة، حين نحاول أن نلقت إلى تقابلين ضديين لمجرد وجودهما فى النص. غير أن هناك تقابلات ضدية بعينها فى النص بومعها أن تخلق سلسلة بكاملها من التقابلات التى يستدعى بعضها بعضاً. وهذا ينطبق مثلاً على "التقابل بين العضوى والآلى عند د. هـ. لورانس، والطبيعة البيولوجية والطبيعة الروحية عند شكسبير، والوهم والحكم عند الكسندر بوب"^{٢٣}. وهكذا.

(٢) - privative .

إن الأضداد الثنائية عند جريمانس يبنى عليها نموذج. وهذا النموذج عبارة عن مجالات للحدث. ثم إن هذه المجالات هي صورة معنلة من المجالات السبعة التي وجدناها عند بروب. ويسمى هذا النموذج بنموذج المجالات الحديثة^(*)، وهو نوع من البنية العميقة التي تتبع منها الأبنية السطحية للأقاصيص وتتولد عنها. وهكذا تبدو الأقاصيص على مستوى المصطح مختلفة، ولكن يكشف التطويل البنيوي عن أنها تتبع من "حو" مشترك. هذه البنية تظهر على مستوى السطح متمثلة في المجالات الحديثة المختلفة التي تجسد هذه البنية. والمجال الحداثي قد يتجسد في شخصية بعينها من شخصيات القصة، منطلق عليه مصطلحاً، هو لفظ المؤدى actor، أو قد يتجسد في عدة شخصيات. وكذلك قد تكون شخصية واحدة تجسيدا لمجال واحد أو عدة مجالات.

والمجالات الحديثة عند جريمانس مستمدة بصورة أساسية من أفكار كل من بروب وسورويو والمزج بينها، فهي تتكون من ثلاث مجموعات من الأضداد الثنائية يتولد عنها الشخصيات التي أطلقنا على كل منها لفظ "المؤدى"، أى التي تتأدى هذه المجالات عن طريقها في أى قصة من القصص. فإذا كانت مجالات الحدث عند بروب هي: الشرير، والمناج، والمعين، والأميرة باعتبارها الشخص المطلوب ووالدها، والموفد، والبطل، والبطل المزيف، فإن جريمانس يرد ذلك نفسه إلى ثلاثة أزواج من التقابلات تؤكد العلاقة البنيوية الضدية الموجودة بين المجالات الحديثة، وذلك على النحو الآتي:

١- الفاعل ويقابله المفعول

٢- المرسل ويقابله المستقبل

٣- المعين ويقابله المناوئ

(*) - actantial model .

هذه الفئات الثلاثة هي النموذج الذى يبنى أساساً على "البنية الأولية للتعبير بالعلامات"، وهى البنية التى قلنا من قبل إنها بنية كامنة فى العقل الإنسانى وهى أساس كل تعبير بالعلامات. ولكن البنية الأولية - كما عرفنا من قبل - مكونة من زوجين اثنين أو فئتين من تقابلات الضد والنقيض، أى من مفردات أربعة، فكيف إذا جاءت هذه الأزواج الثلاثة من التقابلات المنطوية على ست مفردات، وكيف يقال إنها تشكل البنية الأولية؟

والجواب عن ذلك أن الفئة للثلاثة فى تصنيف جريماس هى فئة إضافية. وهى تعمل بوصفها عنصراً مساعداً. فالمعين هو قوة مؤيدة للفاعل أو البطل فى الفئة الأولى. والمناوئ قوة مناوئة له. ولعل يمكن أن أستعين هنا بمثال من بعض ألوان التعبير بالعلامات. وهذا المثال يتمثل فى إشارات المرور التى تقوم على ثلاث مفردات: الأحمر والأصفر والأخضر، فهل هى فى جوهرها ثلاثية؟ والجواب بالنفى. فالأصفر تابع للأخضر أو للأحمر؛ ذلك أن معناه استعد أو تأهب لواحد منهما. أما التقابل الأساسى فهو بين "كف" و "انطلق".

والفئة الأولى فى نموذج جريماس وهى: الفاعل يقبله المفعول، يدخل فيها البطل (فاعل) والشخص المطلوب (مفعول) فى تصنيف بروب. وهذا التقابل مسئول عن خلق الأفاصيص المتعلقة بموضوع الطلب أو للرغبة بصفة خاصة. أما الفئة الثانية وهى المرسل يقبله المستقبل، فيدخل فيها والد الأميرة الذى يقع فى دائرة المرسل. ويقع فى الدائرة نفسها الموفد كذلك. وهذا يكشف كما يقول جريماس عن فجاجة تصنيف بروب، لأنه يضع الأميرة ووالدها فى مجال واحد للحدث. وهذه الفئة الثانية من التقابلات مشولة بصفة خاصة عن خلق الأفاصيص التى تتصل بموضوع تبادل الاتصال^(٤).

هاتان الفئتان من نموذج جريماس أو الزوجان من المتقابلات تتمثل فيهما البنية الأولية للتعبير بالعلامات وتمثيلها - كما تقدم - على النحو التالى:

(٤) - communication .

أ: ب :: أ: ب

وهي البنية التي يتكئ عليها وجودنا الإنساني، كما قدمنا. أما الفئة الثالثة فتابعة لهما، كما سبق القول، بتأييد الرغبة أو التواصل، وهما الأمران الظاهران في الفئتين السابقتين، أو مناولتهما. وهذه الفئة يدخل فيها المانع والمعين من تصنيفة برروب، كما يدخل فيها الشرير من جهة أخرى. ومن فضول القول أن نشير إلى أن للبطل المزيف يدخل ضمن مجال المناوئ، وإن لم يصرح جريمالس بهذا^٧.

وطريقة جريمالس في وصف النص وصفا سيمانطيقيا تظهر في الفصل الأخير من كتابه علم الدلالة البنيوي، فيما حاوله من تحديد بنية العالم المتخيل عند الروائي جورج برناتوس، فيرى أن أعماله تقيم من "البنية الأولية للتعبير بالعلامات" عالما برنانومسيا كاملاً، يرجع الصراع الرمزي الأساسي فيه إلى المحور الأولى التالي:

| الغثيان | الفرح |
|----------|-------|
| المعاناة | للضجر |

وذلك خلال جملة واسعة من التحويلات.

والطريقة التي يتبعها جريمالس تجرى على هذا النحو: أنه يجعل النظرية^(٧) الأساسية التي يستقر اختياره عليها، هي التقابل أو التضاد بين الحياة والموت، ويستخرج من للنص كل الصفات التي تأتي مع هذه النظرية. فكل المفردات التي

(٧) - النظرية: isotopy مصطلح قدمه جريمالس فيما كتبه عن الملاحح السيمانطيقية للسميات والتماسك في النصوص. وهو يشير به إلى مستوى من المعنى في النص يتأسس عن طريق ما يتكرر فيه من سميات تتبع نفس الحقل الدلالي وتسهم في فهمنا للثيمة. فالنظرية إذن ينظر إليها على أنها مبدأ التماسك في أي نص وهي أساسية لشرح حقيقة أن الرسالة تفهم دائماً كمعنى كلي، وأن القارئ يحاول أن يبنى وجهة نظر حاسمة في وجه ما يصادفه من غموض وإبهام. (راجع Katie Wales, A Dictionary of Stylistics. p. 265

راجع أيضاً: Makaryk, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, P 374.

تقع وصفا للحياة نلتقطها من النص، ثم نردها إلى جملة من وحدات المعنى^(*)، ثم بعملية استقصائية أخرى نلتقط كل الميقات التي ظهرت فيها. فمثلاً لو كان أمامنا جملة مثل: الحياة جميلة، فإن الذى نقله هو أن نعود إلى النص مرة أخرى لنبحث عما يوصف فى النص بأنه جميل. وهكذا نحصل على فئة من المفردات المتناظرة فى الوصف. ويكتشف جريماس فى تحليله لأعمال برنانوس وجود هذا التناظر بين: الحياة، والنار، والفرح التى تكون فيما بينها فئة تتضاد مع الموت، والماء، والضجر، ثم بعد ذلك يمتضى كلما لتحديد الصفات التى تظهر مع المفردات الأربع وهكذا إلى أن يستنفد النص.

وهنا ينبرى كلر الذى يقدم لنا تقييماً نقدياً شاملاً لعمل جريماس، فيقول فيما يتعلق بهذه النقطة: ما كنا لنعرض على شئ لو أن جريماس تفضل فأبان بمثال واحد كيف يمكن أن نتعامل مع جمل كهذه الجمل التى ترد فى نصوص برنانوس وفيها تتردد كلمة الحياة:

- "الشاعر الذى اعتصر الحياة فى رأسه ليستخرج جوهرها الخفى المعطر المسموم".

- "لم يزل يطيل التفكير بطريقة سوداوية فى الفردوس المفقود لحياة الطبقة المتوسطة".

- "عاش الماركيز فى المكان نفسه حياة الملوك بلا مملكة".

يرى كلر أننا لا نعرف أى الأوصاف يمكن استخراجها من هذه الأمثلة لكى ننسبها إلى الحياة، بإتباع الإجراءات التى يتبناها جريماس^(*).

والصعوبة الرئيسية تتمثل - فيما يرى جريماس - فى اكتشاف نظرية النص، وهى نفس المشكلة التى تواجهها النظرية الأدبية وتواجهها السيميائيات وذلك لما تتصف به النصوص دائماً من كونها مثاراً للنزاع والاختلاف.

(*) - sememes

والبحث عن شروط لتقرير النظر بطريفة موضوعية، هو أحد العقبات التي يواجهها التحليل السيمانطيقى فى مراحل الأولى. فعندما يقرأ المرء نصا من النصوص، يتكون لديه إدراك لما يدور حوله النص، ثم يلتقط مجالا سيمانطيقيا فيه عدد من المفردات أو البنود التي تشكل للموضوع الذى يدور حوله النص ومن ثم النقطة المركزية للإحالة^(*) التي يجب - لو أمكن - أن تعود إليها كل المفردات الأخرى التي يصادفها المرء فى طريقه. ويعد التقاط هذا المجال السيمانطيقى يقوم بفرزه أى فصله كما يفصل المركب الكيمائى عن سائر المواد الأخرى. لكن المشكلة - كما يقول جريماس - أنه يمكن أن يختار المرء بطريفة عشوائية سلسلة من العناصر فى النص وينظر إليها على أنها تشكل مجموعة ويدخلها جميعا فى فئة واحدة تضمها معاً: "من الممكن دائماً رد قائمة من القوائم إلى وحدة معنى تقتصر افتراضاً". والمسؤال الذى يبرز حينئذ: ما الذى يعصم القارئ من أن يكون نشاطه كله عشوائيا وإن يكن منطقيا؟

والجواب - عند جريماس - أن تكرار وحدة تصنيفية^(*) بعينها يكفى لتبرير النظرية. وجريماس يستشهد لذلك بأمثلة من بعض قصائد بودلير، وهى تبدأ بمجموعة إردافية Paratactic من الجمل، يحتوى كل منها على ضمير المتكلم فى حالة الأفراد. وعلاقة هذا الضمير بالمسند أو الخبر فى كل جملة، هى دائما علاقة الوعاء الحاوى بالشئ الذى يحتويه. "و حين يأتى للقارئ - من ثم - إلى قوله: "إنما أنا بدوار تملؤه الورود الذابلة"، فإنه سيحاول بطريفة واعية تقريبا أن يستخرج من الوصف للحصى للربوار - أى حجرة السيدات - كل وحدات المعنى التى يمكن أن تطرد، وتتأكد له النظرية الثاقية وهى المكان الداخلى الذى هو الشاعر نفسه، وهى النظرية لائى افتراضت منذ البداية.

(*) - "central point of reference".

(*) - classeme.

إن النص يُرد أولاً إلى جملة من وحدات المعنى. وبعد ذلك نبين كيف تقتزن هذه الوحدات بعضها ببعض ليتشكل منها وحدات تصنيفية ونظائر، ثم أخيراً المحتوى (القائم على بنية) الذى هو المعنى العام للنص^(*). ولكن رد النص إلى وحدات من المعنى يتوقف على المعنى الكلى للنص. وهذا بدوره يتوقف على تبين وحدات المعنى. وكما يقول ميرلو بونتي: الكل لا يأتي معناه بعملية حسابية من استقراء معانى الأجزاء وضمها بعضها إلى بعض؛ فإن معنى الأجزاء لا يتحدد إلا فى ضوء الافتراضات التى تقتضى حول معنى الكل. لذلك كان على المرء أن يرد النص إلى وحدات معنى فى ضوء افتراض من الافتراضات، فإن لم يصلح ذلك الافتراض اتجه إلى سواه.

ولقد يجب أن نقف هنا - توخياً لمزيد من الوضوح - عند بعض الاصطلاحات فى كلام جريماس، وهى: سيميم، وكلاسيم، ونظيرة. أما السيميم والكلاسيم، فهما كلمتان صيغتا على مثال مورفيم وفونيم، فإذا كان المورفيم هو أصغر وحدة فى التحليل النحوى يمكن للمرء أن يتبينها، فإن للسيميم يشار به إلى أصغر ملح للمعنى يمكن تبينه فى ضوء التضاد التثنائي. وأما الكلاسيم، فقد اقترحنا له تعبير الوحدة التصنيفية. وأما النظيرة فهى مصطلح اقترحه جريماس وأدخله على الدراسات البنوية، ليشير به إلى مستوى من المعنى ينهض عن طريق ما يتكرر فى النص من وحدات معنى تتبع نفس المجال السيمانطيقى وتساهم فى تفسيرنا لثيمة النص^(٢٦).

والنموذج الذى قدمه جريماس أحد نموذجين اثنتين من الباحثين من يرى أنهما أهم نموذجين للبنية العميقة، وهما النموذج الذى قدمه ليفي - ستروس، والنموذج الآخر نموذج جريماس. نقول الباحثة: وبالرغم من اختلافهما الشكلى إلا أنها يتكونان كلاهما من مقولتين ثنائيتين. صحيح أن ستروس لم يستعمل مصطلح البنية العميقة، لكن جريماس الذى لاحظ التشابه بين النموذجين هو الذى كتب يقول: إن ما قام به ليفي ستروس - ابتداء من دراسته التى أخلصها للأمطورة - من تفرقة

٢٦ - the global meaning .

بين الدلالة الظاهرة التي يكشف عنها النص القصصى للأسطورة، وبين معناها العميق - الاستبدالي^(٥) - اللازمى، ينطوى على الفرضيات نفسها ومن أجل ذلك قررنا أن ننظر إلى البنية التي اهتم بها ليفى - ستروس على أنها بنية قصصية عميقة قادرة على توليد بنية سطحية مناظرة - بشئ من التجاوز - لمنظومة بروب للتجارية^{(٥)٢٣}.

وتمضى الباحثة في شرح هذا الاتفاق بين النموذجين، فتقول: يرى ستروس أن البنية التي تستبطن أى أسطورة هى بنية من أربع مفردات، يرتبط كل زوجين متقابلين منها بالزوجين الآخرين. والمعادلة الناتجة عن ذلك هى:

$$أ : ب :: ج : د$$

حيث تقع أ من ب مثلاً تقع جـ من د؛ ففى أسطورة أوديب نرى التقابل الأول أسامه هذا التقابل بين الإفراط فى تقدير علاقة الدم (على سبيل المثال: أوديب يتزوج أمه، وأنتيجون تكفن أخاها برغم الحظر) وبين التفريط فيها (أوديب يقتل أباه مثلاً، وأتيوكل يقتل أخاه). أما التقابل الثانى فقام بين النفى والتأكيد - نفى الأصل الأرضى وتكديده. أما النفى فيظهر فى الانتصارات المتعددة على المخلوقات ذات الأصل الأرضى، ككالتين وأبى الهول. وأما للتأكيد ففى المظاهر المتصلة بالعاهات الإنسانية (إذ الأصل الأرضى ينطوى ضمناً على العيوب): فأوديب هو صاحب القدم المتورمة، ولايوس معناه المائل بشقه الأيسر. إن العلاقة المتبادلة بين الزوجين الأولين من التقابل والزوجين الآخرين، تتلخص فى أن الإفراط فى تقدير علاقة الدم يشبه من جهة نمبته إلى التفريط فى هذه العلاقة، محاولة الهرب من الأصل الأرضى من جهة نمبته إلى استحالة ذلك الهروب". وعلى حين نجد الأزواج الأربعة المتقابلة عنده هى أربعة وحدات دلالية (سيمات)، الأولان نقيضان والآخران ضدان. فالنقيضان (أنتابلها ليس أ) يتحصلان من نفى أحدهما للآخر، فلا

(٥) - paradigmatic .

(٥) - syntagmatic .

يصدقان معا ولا يرتفعان معا، إذ لابد من وجود أحدهما. ووجود أحدهما يقتضى نفي الآخر (أبيض، وغير أبيض مثلاً). أما الضدان (أ فى مقابل ب) فيحصلان من نفي أحدهما للآخر كذلك، ولكن يمكن أن ينتقى الاثنان معا (أبيض وأسود مثلاً)، فإذا وجد أحدهما انتفى الآخر، لكن ذلك ليس معناه أنه لابد من وجود أحدهما، إذ يمكن أن يرتفعا معاً^{٢٨}.

* * *

ومن الذين طبقوا نظرية جريمالس على الشعر فرانسوا راستى: طبقها على قصيدة للشاعر مالارميه عنوانها: Salut. وهذه الكلمة التى جعلها الشاعر عنوان قصيدته يمكن أن تقع على ثلاثة معانى: الخلاص، والأمان، وشرب النخب. وهذه ترجمتى للقصيدة. يقول الشاعر:

لاشئ، هذه الرغبة، هذه الأشعار

إنما تكل على الكأس ليس إلا

ولذلك فثمة على البعد أفواج كثيرة

من الميرانات^(٢٩) تفرق أنفسها وتتقلب على رعوسها

* * *

ونحن يا أصنقلئى من كل جنس، نجوب البحار

أنا أصلاً على مؤخرة السفينة

وأنتم على مقدمتها التى أخذت زخرفها وازينت

والتى تشق بحار البروق وبحار الشتاء

(٢٩) - الميرانات: مجموعة كائنات أسطورية عند الإغريق لها رعوس نساء وأجساد طير، كانت تسحر الملاحين بفنائها فتوردهم موارد الهلاك.

• • •
ونشوة محببة تجتأحني

دون خوف حتى ومقدم السفينة يغوص ويعلو

من شرب هذا للنخب

• • •
هي الوحدة وملمسة الصخور المخفية قرب سطح الماء /

وطى الشراع والنجم...

للقلق للشاحب لأثّر عتنا

يقول راستى: إن ما يفعله القارئ أن يقوم بحشد وحدات المعنى وتسمية هذه الوحدات للتي تتميز بها النظرية التي استقر عليها اختياره. وأول هذه الوحدات السيمانتيقية يمكن أن نطلق عليه لفظ "لولىمة". وأى مفردة يمكن قراعتها على أن لها علاقة بالمجال الدلالى للعام الذى يحيط بهذا المفهوم، نستخرجها من النص ونعطيهها التفسير الذى يندمج فى هذه النظرية. فمثلاً: لاشيء = هذه الأبيات (مما يعنى ضمنياً الألب والتواضع المطلوبين من المتحدثين)؛ الرغوة = فقائيع الخمر؛ الأشعار العزراء = نخب يقدم للمرة الأولى. أما للنظرية الثانية فهي الإبحار. فمثلاً: Salut = الأمان من البحر، والرغوة = رغوة الأمواج. ثم أخيراً نفترض مستوى ثالثاً يمكن أن تحدد هذه الكلمة "الكتابة".

ويقف كلر أمام هذا التحليل لقصيدة مالارميه لينكرنا بأن هذه النظائر لم نقف عليها بسبب تكرار الوحدات للتصنيفية، لسبب واحد هو أن القارئ لكى يقع على النظرية الأولى لا بد له من معرفة بالنظام السيموطيقى الذى يحدد الطقوس اللازمة للولىمة، ومنها التواضع الذى قرره راستى فى التحليل. واستخراج هذا المعنى - أى معنى التواضع من كلمة لاشى (rien)، وكذلك استخراج الخمر من كلمة الرغوة،

وغطاء المائدة من كلمة الشراع^(٥)، كل ذلك لابد فيه من معرفة ما يحدث عند إقامة الموائد، مع وجود نزوع قوى لقراءة القصيدة في ضوء ذلك. وفصلاً عن ذلك، فإن المرء لى يمكنه قراءة القصيدة على أنها تدور حول ثيمة "الكتابة" يحتاج إلى شواهد كافية لذلك من شعر مالارمييه نفسه الذى يقرن فيه مثلاً بين الكتابة والنفى (لاشى)؛ لأن هذه النظرية الأخيرة، أى الكتابة، لم تتكون نتيجة تكرار ملامح بعينها فى النص؛ فإن العنصر الأوحد الذى يرتبط بها فى النص على نحو مباشر هو الأشعار العذراء.

ونزيد ذلك إيضاحاً بأنه لو افترضنا قارئاً يعرف الفرنسية، لكن لا خبرة له بالشعر وتقليده ولا معرفة له كذلك بقصائد مالارمييه، فما كان له أن يقع بمجرد قراءته هذه القصيدة، على سلسلة من المفردات توجهه إلى قراءة القصيدة على أنها تدور حول فكرة الكتابة. إنما القارئ الذى تكونت لديه الخبرة هو الذى يعلم أن قصائد الشعر، وبصفة خاصة قصائد مالارمييه تحتمل أن تدور حول فكرة الشعر. وهذا القارئ هو الذى يعرف أن نظرية "الوليمة" ونظرية "الرحلة البحرية" لا تصلح أى منهما أن تكون للنظرية النهائية، وأنه لابد أن يقع وراءهما شئ ثالث؛ وذلك لأن المأدبة تقام دائماً من أجل الاحتفال بشئ ما، ولأن الرحلة مسألة جرت التقاليد الشعرية الموروثة على أنها مجاز يراد به أنماط أخرى من البحث أو الطلب. فلو لا وجود هذه المعرفة عند القارئ أصلاً، لما أمكنه قراءة القصيدة على أنها تدور حول فكرة الكتابة.

إن الفكرة التى يلجج بها كلر دائماً، ولا تزال نراه يلجج عليها فى كل حين هى فكرته الداعية عن القريحة الأدبية^(٦)، ويحل فيها ذلك "المركب الذى يتكون من

(٥) - الكلمة فى اللغة الفرنسية *toile*، تقع على جملة من المعانى منها قميص القتب الذى يصنع منه الشراع، ومنها كذلك الكفء، وهو النسيج الغليظ المتباعد الخيوط الذى يستخدم فى شغل الإبرة.

(٦) - *Literary Competence*، وقد تقابلها بالكلمة العربية: الملكة أو المقدرة إلى غير ذلك من الألفاظ. وقد اقترحت فى مباحث أخرى ترجمتها بكلمة الذائقة ولعلها هى الأليق.

المعرفة والتوقعات وتختلف درجته من فرد لآخر، وهو شئ يمكن من جهة المبدأ إخضاعه للوصف والتحليل، لكن أثبتت التجربة العملية استعصاءه على كل تحليل؛ لأنه - من جهة - يتكون مما يفترضه القارئ من تماسك النص وترابطه، ومما لديه من نماذج عامة للبنية السيمانطيقية. وهو - من جهة أخرى - يتكون من التوقعات التي لدى القارئ عن أنماط بعينها من النصوص واقتضائها تفسيراً من نوع خاص، وكل هذا يتحرك عند القارئ لدى قراءته للنص. ولو أن مادة صحفية من مواد الصحف اليومية قدمت للقارئ على أنها شعر وكتبت بالهيئة التي يكتب بها الشعر في شكل سطور تقصر وتطول، لقدّم لها القارئ تفسيراً مختلفاً ولربّتها في نظائر مختلفة عما لو قرأها على أنها مادة صحفية ليس غير. هذا على الرغم من أن الملامح السيمانطيقية تظل بمعنى من المعاني هي هي. وإذا فالنظرية التي نحاول أن نستخرج معنى النص من معنى أجزائه لن تكون قادرة على تقديم تبرير لمثل هذا الاختلاف أو تفسير له.

إن المؤلف والقارئ كليهما يضيفان على النص ما هو أكثر من المعرفة باللغة؛ يضيفان عليه خبرة إضافية. هذه الخبرة هي النبراس الذي يهتدى به المرء في إدراك الأنماط الموجودة في النص. واكتشاف هذه المعرفة الإضافية واكتشاف أشكالها هو - فيما يقول كلر - ما تنهض به للبريطيقا.

وأياً ماكان الرأي فيما قدمه جريماس من تحليل لأعمال الروائي جورج برناتوس، فإن أهم المآخذ التي تؤخذ عليه بالفعل أنه لا يعتمد على النصوص نفسها فيواجه المشكلات التي يمكن أن يصانفها من يتصدى لتحليل النصوص، بل يؤسس دراسته على أطروحة جامعية في استنبول قدمها تحصيلين يومئذ عن برناتوس، بحجة أن هذه الأطروحة لا تجعلنا نتجنب الصعوبات التي يتضمنها أي توصيف. ولم يقدّم بتحليل قطعة من النص ولو قصيرة. لذلك ينتبعه نقاده دائماً حينما يأتي لتقرير فكرة من الأفكار، فيواجهونه من النص بأمثله يمكن أن تثير عقبات واستشكالات.

على أنه يمكننا فى النهاية أن نقرر أن عمل جريماش إنما هو فى آخر الأمر تطوير لأفكار بروب الأصلية وتعديل لها، وأن هدفه فى النهاية هو نفس هدفه، وهو تأسيس الاستبدالات الأساسية لحبكة القصة واكتشاف مدى إمكانية اجتماعها معاً. وبعبارة أخرى تأسيس ما يسميه البنويون ميكافزم توليد القصة أى الملكة الروائية / القصصية^(٢) التى تقوم بتوليد المستوى السطحى الظاهر من الكلام الذى هو الأداء performance فى القصص. وبعبارة ثالثة تأسيس ما يسمى لغة الأدب. واللغة هنا بمعنى langue فى المصطلح الفرنسى، كما هو معلوم بداهة^(٣).

* * *

وإذا كان جريماش قد اتجه بهذه فى "نحو الرواية" إلى الجانب السيميائى، فإن تودوروف قد اتجه ببحثه جهة الجانب النظمى، وأعنى بذلك أنه لم يقدم إلا نواحاً على مستوى للنظم^(٤) وحده؛ لكنه ينطلق من المقدمة نفسها التى ينطلق منها جريماش وتقوم على أساس من وجود نحو للرواية تتبع منه النصوص القصصية آخر الأمر.

والنحو - كما يفهمه تودوروف لا يقف عند حدود لغة بعينها، بل هو نحو عالمى^(٥) ترجع إليه كل لغات البشر. وهو مصدر كل العالميات فى شتى ألوان النشاط الإنسانى، بل هو الذى يحدد الإنسان نفسه^(٦). وينبغى هنا أن نقف وقفة سريعة عند فكرة النحو العالمى هذه، فإننا إذا تتبعنا الجهود التى ارتبطت باللغة منذ عصور قديمة جداً، صادفتنا فكرة شغلت العقول منذ أمد طويل، وهى أنه ربما أمكن الكشف عن بنية عامة تتجاوز الاختلافات التى بين اللغات بعضها وبعض. وكانت

(٢) - competence of narrative .

(٤) - . syntax .

(٥) - Universal Grammar .

الصلة قائمة منذ تلك العصور بين المنطق وفلسفة اللغة. إن كلمة المنطق^(٢) ترتبط في اللغة الإغريقية بالفعل الدال على التكلم. والكلمة تُترجم بحسب السياق إما إلى هذا المعنى أو ذاك. ولقد جارت اللغة العربية للغة اليونانية في ذلك، حين قامت بنقل الكلمة إليها، فاشتقت من النطق لفظاً، وهو المنطق، يدل على هذا العلم الذي جرت العادة أن يكون فرعاً من الفلسفة.

لقد ظلت الأبحاث دائرة على مدار عشرين قرناً للبحث عن بنية عامة للغات الإنشائية. وفي فترات بعينها، وبصفة خاصة في القرن الثالث عشر، حيث اتجه البحث إلى ما يسمى بالنحو العالمي، كانت العلاقة واضحة بين النحو والمنطق. ثم عادت الفكرة من جديد في القرن الثامن عشر. وفي جميع هذه الحالات كان النحو هو الذي يخضع للمنطق؛ إذ كان الرأي حينئذ أن مبادئ المنطق لها أساس إنساني عام^{٣١}. وقبل ستة قرون كتب روبرت كيوزرْد باي يقول: "إن النحو لا يمكن له أن يصير علماً إلا إذا صار واحداً عند جميع البشر... فكما أن علم الهندسة لا تعنيه خطوط بعينها ولا اللغات له إلى مساحات بذاتها، كذلك علم النحو..."^{٣٢}.

أما علماء اللغة في القرن التاسع عشر فقد اتجهوا إلى التسك في وجود هذا النحو، لما ظهر لهم من اختلاف الأبنية النحوية في اللغات الإنشائية اختلافاً أبعد مما كان يظنه سابقوهم. هذا من جهة. ومن جهة أخرى لأن روح العصر حينئذ كانت تتجه إلى التفسير التاريخي وليس الفلسفي، بل كان هناك كذلك من شك في أن يكون منطق أرسطو نفسه عاماً عند جميع البشر. قالوا: لو أن أرسطو كان قد تكلم بلسان أهل الصين بدلاً من لغته، لجاءت مقولات المنطق الأرسطي مختلفة اختلافاً جذرياً. إن هذا الاتجاه نفسه هو الذي قاد العلماء مثل ليفي بربل إلى أن ما يسمى بالعقل البدائي كان يعمل بطريقة مختلفة عن عقل الإنسان المتمكن^{٣٣}.

وقد كان إدوارد سابير (١٨٨٤ - ١٩٣٩) عالم اللغة الأمريكي وتلميذه ورف (١٨٩٧ - ١٩٤١) هما اللورينثين لهذا التراث من الفكر الأوروبي الذي يرجع إلى هرر (١٧٤٤ - ١٨٠٣)، وهامبولت (١٧٦٢ - ١٨٣٥) الذي كان أحد

ممتليه الأرائل وكان أكثرهم تأثيراً. ويتسم هذا للتراث - كما قلنا - بإلحاحه على التباين بين اللغات والثقافات وارتباطه بصورة عامة بمبادئ المثالية الرومانتيكية. لقد أكد كل من هردر وهامبولت على تنوع البنية وتباينها بين اللغات، وعلى تأثير هذه البنية من جهة أخرى على الفكر وعلى خبرة أصحاب اللغة بالعالم. ولذلك كانت الفرضية التي تنسب إلى سابير وإلى تلميذه ورف والتي يقال لها فرضية سابير - ورف قائمة على الجمع بين للحنمية والنسبية اللغويتين: للحنمية اللغوية بمعنى أن اللغة هي التي تحدد شكل الفكر وأن العلاقة بينهما حتمية، والنسبية اللغوية بمعنى أنه لا حدود للتباين بين اللغات على مستوى البنية.

يمكن إذاً شرح هذه الفرضية في مسألتين: الأولى أننا ولقعون في تفكيرنا كله وإلى الأبد "تحت رحمة اللغة التي ننكلمها" والتي تتميز عن سواها؛ ذلك أنه ليس أمناً إلا أن نرى ونسمع ونكوّن خبرتنا بالعالم في ضوء ما نقيمه اللغة من تصنيفات وتفرقت، أي ما نقيمه من علاقات بين الأشياء فتجمعها معاً في فئة واحدة، أو ما نقيمه من حدود بينها وتفرقتها بعضها عن بعض. الثانية أن هذه التصنيفات والتفرقات متفردة في كل لغة وغير قابلة للمساواة بتصنيفات لغة أخرى وتفرقاتها"³.

لكن نهض الاتجاه في العقود الأخيرة من القرن العشرين إلى إحياء فكرة النحج العلمي من جديد على أيدي تشومسكي وأتباعه، على أساس الفكرة نفسها الذاهبة إلى عالمية المنطق من جهة، وإلى وجود علاقة بين اللغة والعقل من جهة أخرى. لكن ذهب تشومسكي إلى أن دراسة اللغة هي التي تسهم في درس فلسفة العقل أكثر مما يسهم المنطق في درس اللغة؛ وهذا يظهرنا على اختلاف عميق في اتجاه البحث تحقق على يد تشومسكي الذي ربما كان أول من أمد البحث في طبيعة العقل بمناقشات واسعة عن طبيعة اللغة"⁴.

إن هذا نفسه هو المنطق الذي انطلق منه تودوروف الذي يرى أنه لا يجب إذاً قلنا بوجود نحو عام أن نقره على اللغات وحدها؛ إذ "من الواضح أن وراءه

حينئذ حقيقة عقلية". هذه الحقيقة العقلية - أى الميكولوجية - هى التى تسمح بوجود البنية نفسها فى ألوان النشاط الإنسانى الأخرى غير اللغة وتشكل فى النهاية كل نظم العلامات وليس اللغات وحدها. ومن الأمثلة التى يسوقها تودوروف على الاكتشافات الموجودة لدينا عن "حو" بعض الأنشطة الرمزية - التى لم يأخذها اللغويون فى الاعتبار وهم يدرسون طبيعة النحو العلم - الدراسة التى قام بها فرويد للغة الأحلام. كذلك لما كانت الرواية / القص نشاطاً إنسانياً رمزياً آخر، فإن تودوروف يرى أن أى نظرية لها - أى للرواية - سوف تسهم حينئذ فى معرفة هذا "النحو" هى أيضاً^(٣٦).

ولذلك قامت طريقة تودوروف على أساس من جعل العلاقة بين الدراسات اللغوية ودراسة الرواية علاقة تبليدية قائمة على التأثير والتأثر، فهى تفضى فى اتجاهين: من اللغة إلى الرواية، ومن الرواية إلى اللغة، بحيث يمكن أن نستعير مقولات الدراسات اللغوية وتصنيفاتها، وفى الوقت نفسه قد يمكننا دراسة الرواية من تصحيح صورة النحو. ولذلك لزم أن نتخلى الجرى وراء النظريات اللغوية السائدة وننقاد لها انتقاداً تاماً. إننا سنفهم الرواية بطريقة أفضل لو علمنا أن الشخصيات إما هى اسم^(٣٧)، وأن الحدث إما هو فعل^(٣٨). ولكننا سنفهم الاسم والفعل على نحو أفضل بالبحث فى الدور الذى يتخذه فى الرواية. وأخيراً، فإن اللغة لا يمكن فهمها إلا إذا اتجهنا إلى البحث فى تجليها الأساسى، وهو الألب. وعكس ذلك صحيح أيضاً: فأن نضع اسماً بجانب فعل معناه أننا نخطو الخطوة الأولى صوب الرواية. وبمعنى من المعانى فإن ما يفعله الكاتب هو قراءة اللغة^(٣٩).

إن التصنيفات النحوية التى يمكن إدخالها على دراسة الرواية تنقسم إلى قسمين: التصنيفات الأولية^(٤٠) والتصنيفات الثانوية. أما التصنيفات الأولية، فهى التى

(٣٦) - noun

(٣٧) - verb

(٣٨) - primary categories

تتعلق بأقسام الكلمة، وهى كما نعرفها فى اللغة العربية الاسم والفعل والحرف. ولكن نحاة اللغة الانجليزية مثلاً لا تتطابق تقسيماتهم مع تلك التقسيمات. فالكلمة عندهم اسم وفعل ونعت وظرف وضمير.. إلخ. وهذه الاختلافات يمكن تجاوزها على أى حال، فإن ما يجعلونه قسماً برأسه ينضوى تحت قسم من الأقسام الأخرى باعتباره تفرعاً من تفرعاته. ولكى ندرس بنية الحكمة^(٥) فى قصة من القصص ينبغي أولاً أن نقوم بملخص لهذه الحكمة بحيث نعبر عن كل حدث من أحداث القصة بجملة إخبارية^(٥) (قضية).

والحد الأدنى للحبكة الكاملة يتكون من الانتقال من توازن إلى توازن آخر. فهنا ثلاثة أشياء: ١- توازن أول ٢- انتقال من حالة للتوازن الأول إلى ٣- توازن ثان. فالصورة المثالية المفترضة للحكاية أن تبدأ بوضع أول يتصف بكونه متوازناً، ثم يضطرب هذا الوضع بحكم ما يطرأ عليه من قوى تغير اتجاهه، فيحدث وضع جديد يتصف بانعدام التوازن، ثم يعود التوازن من جديد بفعل قوة أخرى مضادة. والتوازن الثانى مشابه للأول ولكنهما مختلفان.

والشخصيات يمكن اعتبارها أسماء، وخواص الشخصيات أو صفاتها نوعاً، والأحداث التى تقع لها أفعالا. ويأقتران الاسم بالنعت أو بالفعل تنهض الجملة الإخبارية (أو القضية). وجميع الخواص^(٥) ترد إلى ثلاثة أقسام من النعوت: الحالات (الصور المختلفة للتقابل: سعيد / تعس)، والخصائص الداخلية (فضائل / رذائل)، والظروف الخارجية (ذكر / أنثى / يهودى / مسيحى. من أصل نبيل / من عامة الناس). وجميع الأحداث ترد إلى ثلاثة أفعال: بغير من الوضع - يرتكب جرماً - يُعاقب.^{٣٨}

^(٥) - plot .

^(٥) - proposition .

^(٥) - attributes .

والمثال الذى نلجأ إليه لتوضيح ما تقدم نستمد من تحليلات تودوروف للديكاميرون، وهى مجموعة قصصية للكاتب الإيطالى جيوفانى بوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥)، أسس عليها تودوروف نظريته فى نحو الرواية وأقام عليها تحليلاته. والقصة التى نورد هنا هى قصة بيرونيللا التى تلتقى بعشيقها فى الأوقات التى لا يكون فيها زوجها - وهو عامل فقير من عمال البناء - بالمنزل. لكن الزوج يعود إلى المنزل قبل مواعده فى أحد الأيام، فتخفى هذه عشيقها فى برميل وتخبر زوجها أن هناك شخصاً يريد شراء البرميل، وأنه يقوم بفحصه فى تلك اللحظة، فيصدقها الزوج ويفرح بالبيع الموعود، ويقفز داخل البرميل لتنظيفه وإزالة ما عليه من أوساخ. وبينما هو يقوم بمهمته يمارس العشيق الجنس مع بيرونيللا التى تمد رأسها وخراسها داخل فوهة البرميل لتمنع زوجها من رؤية ما يحدث^{٣٩}.

إن اللفظتين: عشيق، وزوج، تشيران إلى حالة بعينها، هى شرعية العلاقة ببيرونيللا، وهما لذلك يقومان بوظيفة نعتين فى الحكاية. والنعت هنا مصطلح ينتقل من الدراسات اللغوية إلى دراسة الرواية، ولكن بمفهوم جديد. هذان النعتان يحددان التوازن الأول، وهو: بيرونيللا زوجة عامل البناء، ومن ثم فليس لها أن تمارس الجنس مع رجال آخرين.

لكن يأتى خرق هذا القانون: بيرونيللا تستقبل عشيقها، فينتج عن ذلك حالة جديدة من انعدام التوازن أساسها عدم احترام القانون الأمري.

ومن الآن فصاعداً، هناك احتمالان لاستعادة التوازن، أحدهما معاقبة الزوجة الخائنة لخروجها على قانون المجتمع، لكن هذا الحدث من شأنه أن يعود بنا إلى التوازن الأول مرة أخرى. ولهذا، فإن القصة عموماً - أو على الأقل أقاصيص بوكاشيو على ما يذهب تودوروف - لا تقع فى هذا التكرار للنظام الأول. لكن الفعل وهو العقاب يظل خطراً يهدد بيرونيللا وإن لم يتحقق. هو لذلك حاضر فى الحكاية باعتباره خطراً كامناً. وأما الاحتمال الثانى فيتمثل فى العثور على وسيلة لتجنب العقاب، وهو ما تفعله بيرونيللا، إذ تتججج فى إضفاء شكل التوازن على وضع ينعدم

فيه التوازن؛ فشراء البرميل لا ينتج عنه خرق قانون الأسرة، وهي تفعل ذلك عن طريق تمويه وضع انعدام التوازن إلى وضع توازن.

إن تودوروف يطبق المقولات النحوية الأولية وهي الخاصة بأقسام الكلمة هنا بأن يجعل المسند إليه النحوي^(١) دائماً اسم علم، بل هو يجعل أسماء الذوات^(٢) عموماً في الجملة الإخبارية أسماء أعلام. وهي قد تكون فاعلاً أو مفعولاً في الجملة. إذا قلنا مثلاً زوج بيرونيلا أو عشيق بيرونيلا؛ فإن الكلمتين "زوج" و "عشيق" هما علمان على الرغم من كونهما ليسا كذلك في الاستعمالات النحوية، ذلك أنهما إنما يشيران إلى شخصين بعينيهما متفردين في الزمان والمكان، أي أن وجودهما في زمان بعينه ومكان بعينه يجعل من كل منهما شخصاً بعينه، ولذلك يعاملان معاملة العلم وإن لم نغم الحكاية بتسميتهما. ويمكن أن نطلق نحن عليهما س، ص من الناس. كذلك الأمثلة التي يضر بها تودوروف من كلام بوكاشيو مثل "ملك فرنسا" أو "الأملة" أو "الخدم"، نحن هنا نقوم بعمليتين يمكن أن نطلق عليهما: التعريف^(٣) والتوصيف^(٤)، أو التحديد والتجريد. العملية الأولى تتعلق بتسمية الشخص وتحديد من خلال عنصرى الزمان والمكان فهو والحالة هذه متفرد أو متعين. والعملية الثانية تتصل بإسباغ صفاتٍ عليه. عندما أقول ملك فرنسا فهذا التعبير يعادل جملة إخبارية بأمرها وهي: ص هو ملك فرنسا، فالمسند إليه هنا يمثل العنصر التعريفي، بينما المسند يمثل العنصر للتوصيفي. فهناك أولاً شخص بعينه له اسم علم هو ص حتى لو لم يوجد هذا الاسم في الحكاية، وهذا الشخص يتصف بكونه ملكاً. وعندما أقول ملك فرنسا يشرع في القيام برحلة، فنحن هنا في حقيقة الأمر أمام جملتين إخباريتين الأولى هي ص هو ملك فرنسا، والثانية هي ص يشرع في القيام برحلة. والأصل في اسم الذات في القصة أنه صيغة بيبضاء لا

(١) - subject .

(٢) - agents .

(٣) - denomination .

(٤) - description .

تتصف بأى صفة من الصفات ولا تكتمل إلا بالمسند، كما هو الشأن مثلاً فى الضمير عندما أقول: هو يفعل كذا فالضمير هنا يشير إلى ذات لا تتصف بأى صفة، وتودوروف يوزع هاتين الوظيفتين على أقسام الكلمة بأن يجعل الأعلام والضمائر بأنواعها وأداة التعريف تنتمى بصورة رئيسية إلى الجانب التعريفى denominative بينما الاسم النكرة الذى لا يتحدد به شخص معين، وكذلك الأفعال والنعت... إلخ هى أساساً توصيفية. وإذا فالمسند إليه يدخل فى إطار التعريف فهو اسم علم دائماً بالمعنى المتقدم - بينما ينحصر المسند فى إطار التوصيف.

ولما كانت الحبكة تتكون كما قلنا من الانتقال من توازن إلى توازن آخر، فإنه يترتب على ذلك وجود نمطين من الأحداث فى القصة. أحداث تصف حالة من الحاليتين أى حالتى التوازن وانعدام التوازن، وأحداث تصف المرور أو الانتقال من حالة إلى أخرى، أما النمط الأول فيمكننا أن نسميه بكونه استاتيكية، ويمكننا أن نسم النمط الثانى بكونه ديناميكية، وإن كانت هذه مسألة نسبية. ويمكننا كذلك أن نقول إن النمط الأول تكرر (هناك أكثر من حالة توازن) وأما النمط الثانى فهو يحدث - مبدئياً - مرة واحدة فقط.

هذان النمطان يناظرهما تودوروف بسمين من أقسام الكلمة هما النعت^(٣) والفعل. والتقابل بينهما تقابل بين ما هو تكرر (٥) وما هو ليس كذلك. وإذا فإن ما نقوم به هو الأتى: أننا سننظر إلى المسند فى الحكاية، فإن كان يصف حالة توازن أو حالة انعدام توازن فهو "نعت"، وإن كان يصف الانتقال من توازن إلى آخر فهو فعل.

وفى قصة بيريولا ثلاثة أفعال، الأول: "يخرق القانون" الذى ينتج عنه حالة انعدام التوازن (نعت) والثانى "يعاقب" وهو الفعل الذى يمثل إرادة للمجتمع صاحب القانون الذى تم الخروج عليه، وهو - كما أسلفنا - حاضر فى الحكاية وإن لم

^(٣) - adjective .

^(٤) - iterative .

يتحقق. والفعل الثالث "يموه"^(٧)... وهو الفعل الذى تقوم به بيرونيلا لتغيير وضع انعدام التوازن إلى وضع توازن، والذى ينتج عنه حالة من الحاليتين، ومن ثم نجد أنفسنا أمام نعت، أو قائلون جيد ينهض بالرغم من أنه ليس له وجود صريح. وطبقاً لهذا القانون تستطيع الزوجة أن تمضى وراء ما تريد (من نزوات).

وينبغي أن نلاحظ أن الألفاظ اللغوية المستعملة فى الحكاية سواء كانت عربية أو إنجليزية أو بأى لغة من اللغات لا دخل لها فى تحديد أقسام الكلمة على مستوى نحو الحكاية. إنما نحن معنيون بالنعت والفعل الخاصين بالحكاية وليس باللغة العربية أو سواها.

نأتى بعد ذلك إلى التصنيفات الثانوية، أو المقولات الثانوى فى النحو، لننظر كيف ينقلها تودوروف من مجال الدراسة اللغوية إلى دراسة الرواية. والمقولات الثانوى هى خصائص للمقولات الأولية. وهى: الصوت^(٨)، والوجه^(٩) والصيغة^(١٠)، والزمن الخاص بالفعل^(١١)، وغيرها. والذى يعيننا من كل ذلك هو الصيغة؛ فهى تنقسم إلى خمسة أقسام: ١- الصيغة الحدوثية^(١٢) ٢- للصيغة الوجوبية^(١٣) ٣- صيغة التمنى^(١٤) ٤- صيغة الشرط^(١٥) ٥- صيغة التنبؤ^(١٦).

(٧) - disguise .

(٨) - voice .

(٩) - aspect .

(١٠) - mood .

(١١) - tense .

(١٢) - indicative .

(١٣) - obligatory .

(١٤) - optative .

(١٥) - condition .

(١٦) - predicative .

ويبدأ ذى بدء نستطيع أن نضع الصيغة الحدوثية فى جانب ونضع باقى الصيغ فى الجانب المقابل. وأساس للتقابل هنا أن الصيغة الأولى تدل على وقوع الحدث بالفعل بينما يبقى الحدث فى سائر الصيغ فى دائرة الاحتمال، أى أنه لم يقع بعد. التقابل هنا إذاً بين ما هو واقع^(٤) وما هو غير واقع أو بين ما هو حادث فعلاً وما هو فى طى الحساب. هل عوقبت بيرونيلا بالفعل؟ الجواب أنها يجب أن تعاقب، وهذه الجملة لا تدل على وقوع الحدث وإذاً فهي ليست فى الصيغة الحدوثية، وإنما فى الصيغة الوجودية للدلالة على ما لم يحدث وإن كان واجب الحدوث.

ثم إنه يمكننا أن نصطنع تفرقة أخرى لدخل الصيغ الأربعة الدالة على عدم وقوع الحدث، وأساس التفرقة هنا سيكون بين ما يرتبط منها بالإرادة الإنسانية (الجمعية أو الفردية) وهما صيغتا الوجوب والتمنى، وما لا يرتبط بها، وهما صيغتا الشرط والتنبؤ. نستطيع إذاً أن نضع للصيغتين الثانية والثالثة فى جانب ونضع الرابعة والخامسة فى الجانب المقابل. أما الصيغتان الأولىان (الوجوب والتمنى) فيطلق عليهما صيغتا الإرادة، وأما الأخريان فيوسمان بكونهما صيغتي الافتراض^(٥).

لقد مر بنا مثال الصيغة الوجودية المعبرة عن إرادة غير فردية هى إرادة المجتمع؛ ولذلك كانت هذه الإرادة مرسلة عبر شفرة متفق عليها من المجتمع، فهمي أشبهه بالاصطلاح الذى يصطلح عليه أثناء اللغة الواحدة، وهذا هو معنى كونها مرسلة عبر شفرة^(٦) أى يفهما الجميع ويتعاملون بها. ولهذا السبب كانت القوانين المعبرة عن إرادة المجتمع ضمنية ولا يصرح بها أبداً، فهي لذلك معرضة أن تمر - كما يقول تودوروف - دون أن يلاحظها القارئ. إن العقاب فى قصة بيرونيلا كما تقدم يصاغ فى صيغة الوجوب.

(٤) - real .

(٥) - hypothesis .

(٦) - coded .

أما صيغة التمني فهي تعبر عن الأحداث التي تتمناها الشخصية وترغب في حدوثها. ومن صور هذه الصيغة تتصل الشخصية من حدث كانت تريد وقوعه. فالمسألة في أول الأمر من يؤكد تأكيداً ثم ينكر بعد ذلك إنكاراً. ومثال ذلك القصة رقم ١٠ من اليوم التاسع في قصص بوكاشيو، حيث نرى جيانيني Gianini يتصل من رغبته الأولى في تحويل امرأته إلى أنثى فرس حين ينمى إلى علمه تفصيلات التحول^(*). وكذلك في الحكاية رقم ٥ من اليوم العاشر حيث يتصل أنسالو Ansaldo من رغبته في امتلاك ديانورا Dianora حين ينمى إليه كرم زوجها^(١). وفي بعض الأقاصيص ما يسميه تولدوروف تمنيا من الرتبة الثانية وهو تمنى أمنية الغير، أي أن تمنى امرأة أن يتمناها إنسان. وهذا ظاهر في القصة رقم ٩ من اليوم الثالث^(٢)، حيث نجد جليتا Giletta لا تريد فحسب أن تتلم مع زوجها، وإنما يقع مع هذه الأمنية أمنية أخرى هي أن يحبها زوجها، أي أن يصبح بتعبير تولدوروف مسنداً إليه في جملة من هذا النمط نمط التمني: تمنى لو أن زوجها يتمناها. وهي جملة في صيغة التمني المسند إليه فيها هو زوجها؛ إنها هنا ترغب في رغبة شخص آخر فيها.

وأما الصيغتان الأخريان: الشرطية والتبنيوية، فتنبئ كل منهما على متوالية من جملتين إخباريتين. والعلاقة بين هاتين الجملتين هو ما تهتم به هاتان الصيغتان، وهي دائماً علاقة ضمنية وليست صريحة. فالشرطية تضع جملتين وصفييتين^(*) في علاقة ضمنية، ليكون المسند إليه في الجملة الثانية وصانع الشرط شخصية واحدة. وتحدد الشرطية أحياناً بكونها اختباراً. ففي الحكاية رقم ١ من اليوم التاسع نجد فرانسكا تشترط لكي تبذل حبها أن يقوم كل من ريناشيو وأليساندرو بعمل بطولي. فإن جاء الدليل على شجاعتهما استسلمت لمطالبتها^(٢). وشبيه بذلك الحكاية رقم ٥ من اليوم العاشر، حيث نرى ديانورا تطلب من أنسالو "حقيقة تزدهر في يناير كما تزدهر في شهر مايو نفسه"، فإن نجح فاز بها^(٣). وفي إحدى

(*) attributive -

الأقاصيص نجد الاختبار نفسه قد اتخذته الحكاية تيمة مركزية، وهى الحكاية رقم ٩ من اليوم الثتى عشر حيث نرى بيرس يطلب من ليدبا أن تقوم بثلاثة أشياء دليلا على حبها؛ أن تقتل الصقر الأثير عند زوجها أمام عينيه، وأن تتزج خصلة من شعر لحيته، ثم عليها أخيراً أن تقوم بزرع خير سن من أسنانه، فإن اجتازت الاختبار، وافق على أن ينام معها.

والصيغة التنبؤية لها نفس بنية الصيغة الشرطية، لكن المسند إليه الذى يقوم بالتنبؤ ليس ضرورياً أن يكون هو نفسه المسند إليه فى الجملة الإخبارية الثانية المترتبة على الأولى. ومثال الصيغة التنبؤية للحكاية رقم ٣ من اليوم الأول، حيث يقرر صلاح الدين بينه وبين نفسه أن يتسبب فى إزعاج ملكيسيدش Melchisedech: لو أتى تسببت فى إزعاجه فيعطيني المال^٥". وفى الحكاية رقم ١٠ من اليوم العاشر يقول جوتيه لنفسه: لو أتى قسوت على جريسدا فستحاول أن تقوم بليذلى^٦". وقد يمكن أن يكون لكنتا الجملتين نفس المسند إليه. وهذا ظاهر فى الحكاية ٨ من اليوم الرابع، حيث تقدر الأم فى نفسها أنه لو غادر جيرولامو المدينة، فلن يحب سلفسترا بعد ذلك^٧، وكذلك فى الحكاية رقم ٧ من اليوم السابع؛ حيث تفترض بيلتريس لفتراضاً هو: لو كان زوجى صاحب غيرة فسينهض من نومه ويرتعل^٨". وأحيانا ما يكون الأمر أكثر دقة ولطفا مما ظهر فى هذه الأمثلة. ففي هذه الأقصوصة الأخيرة نفسها تريد بيلتريس أن تنام مع لودفيكو، فتخبر زوجها بأن لودفيكو يغازلها. وفى الحكاية ٣ من اليوم الثالث كذلك سيدة تريد أن تستثير حب فارس من الفرسان فتشكى إلى صديق هذا الفارس من أن صاحبه لا هم له إلا مغازلها^٩".

هذه الصيغ الأربع: للوجوب، والتبني، والشرط، والتنبؤ، يمكن أن تنهض فى علاقة تقابلية أخرى غير تقابل الإرادة وغياب الإرادة وهذا نضع صيغتي التمني والشرط فى جانب وصيغتي الوجوب والتنبؤ فى الجانب المقابل. وأساس التقابل هو علاقة المنكلم نفسه بالجملة - بالمسند إليه فيها. ففي الحالة الأولى (التمنى والشرط)

المسند إليه هو نفسه مؤلف الكلام. أما في حالة صيغتي الوجوب والتنبؤ، فعلاقة الذات المتكلمة أو الناطقة إنما هي بشئ أجنبي عنها.

لقد قمنا حتى الآن بدراسة الجملة الروائية، لكن هناك على مستوى النظم وحدات أكبر من الجملة، وهي ما يطلق عليه المتوالية (sequence) وهي سلسلة من الجمل يرتبط بعضها ببعض لتكون قصة. والأكثر أن تتكون القصة من متوالية واحدة وقد تشتمل على متواليات كثيرة أو قد تكون جزءاً من متوالية واحدة لا غير. هناك إذاً مستويات مختلفة في تحليل القصة على مستوى النظم، وهي: المسند (الموتيف أو الوظيفة)، والجملة، ثم المتوالية، ثم النص، وإذا كان تودوروف قد تيسر له أن يستعين بالدراسات اللغوية على مستوى الجملة ويقارن تحليلاته بنتائجها، فإنه لم يجد أمامه نظرية لغوية على مستوى الخطاب⁽⁴⁾ يستخرج نتائجها في ضوءها، لكنه على أي حال يخرج من دراسته للديكاميرون جملة من النتائج العامة فيما يتعلق ببنية الخطاب الروائي.

فالعلاقات بين الجمل تنقسم إلى ثلاثة أقسام: علاقة زمنية ناشئة من تتابع الأحداث في النص، وهذه هي أبسط العلاقات. وعلاقة منطقية أساسها السبب والنتيجة. فعلى حين نرى النصوص الأخرى غير الروائية تتميز بكونها تتحرك من العام إلى الخاص ومن الخاص إلى العام، نجد الرواية تتبنى عادة على أفكار ضمنية⁽⁵⁾ وعلى افتراضات تقتضيها الأحداث⁽⁶⁾. وأخيراً هناك العلاقة المكانية وهي قائمة على وجود تشابه مابين جملتين في إطار فكرة التوازي وما يتفرع عنه من تفرعات كثيرة. وهذا النوع من العلاقة يسود في الشعر، أما الرواية فتوزع فيها الأنماط الثلاثة من العلاقات بنسب مختلفة، كل نص بحسبه. وطبقاً لنمط العلاقة بين الجمل تتحدد الخصائص المختلفة للمتوالية، ولكنها في جميع الأحوال تكرر لكن

(4) - discourse .

(5) - implications .

(6) - presuppositions .

غير مكتمل للجملة الأولى، فضلاً عن أنها تستثير رد فعل عند القارئ أساسه الشعور بأنه أمام قصة مكتملة.

وهناك في إطار العلاقة المنطقية ثلاثة أنماط من الجمل: الأول النمط التخيري^(٨)، وهي جمل لا تجتمع معاً في متوالية واحدة، ولكن إذا وجدت إحداها نفت سائرهما، أي أن للعلاقة هنا قلمة على التخير (إما - أو). وللواحدة منها تستبعد الأخرى، فلها هذه أو تلك لكن لا تجتمعان معاً، على أنه لا بد من وجود إحداها فهي واجبة للظهور^(٩) في المتوالية.

والمثل الذي نضربه على ذلك من أقاصيص بو كشيرو قصة سيدة من جليكوني وجه إليها أناس كثيرون سيئو الخلق لافاضاً فاحشة خلال إقامتها في قبرص، وأرادت أن تشكو ذلك إلى ملك الجزيرة، فقبل لها إن جهودها ستذهب سدى، لأن الملك لا يجه بأن توجه إليه هو نفسه الإهانات. لكنها بالرغم من ذلك تذهب لمقابلة الملك وتوجه إليه كثيراً من الهجوم والانتقادات المرة، فبتأثر الملك ويخلى عن سلبيته. إذاً قرأنا هذه القصة بقصة بيرونيلا، لظهر لنا أن سلوك السيدة الذي يغير من شخصية الملك له - من وجهة نظر النظم في القصة - الوظيفة نفسها التي لسلوك بيرونيلا حين أخفت عشيقها، فكلاهما يهدف إلى إقامة توازن جديد إلا أن السلوك هنا هجوم لفظي مبشر، بينما تلجأ بيرونيلا إلى التوسيع. فلدينا فعلاً يظهران في جملتين بينهما علاقة تخير، أي أن الجملتين معاً تشكلان استبدالاً^(١٠)، وللعلم هنا "يهاجم" و "يموه" وجود أحدهما ينفي الآخر، لكن لا بد من وجوده.

والنمط الثاني النمط الاختياري^(١١)، وهي جمل يجوز أن تظهر في القصة ويجوز ألا تظهر، فهي ليست واجبة للظهور ولا تعتمد عليها الحكمة في القصة.

(٨) - alternative .

(٩) - obligatory .

(١٠) - paradigm .

(١١) - optional .

ومثال ذلك هذه الجملة الاختيارية التي نجدها في قصة بيرونيل، وهي أن العاشقين يمارسان الجنس مرة أخرى من وراء ظهر الزوج. إننا بإطلاقنا على هذه الجملة الإخبارية أنها اختيارية إنما نقصد أنها ليست ضرورية لإدراكنا حبكة الأصوصة بوصفها كلا مكتملا. لسنا ننكر أن الأصوصة تحتاج إليها بكل تأكيد، فهي كما يقول تودوروف "ملح القصة"، لكن يجب أن نميز بين مفهوم الحبكة ومفهوم الحكاية. أى أنه إذا كانت القصة تحتاج إليها، فإن للحبكة ليست كذلك.

والنمط الثالث النمط الإجباري^(٤)، وهي الجمل التي يجب أن تظهر في الحكاية دائماً. وهذا نستظهره من خلال مقارنة القصة الخاصة بسيدة جاسكونى بالنصوص الأخرى التي تتألف منها مجموعة بوكاشيو. إننا نواجه في جميع أقاصيص هذه المجموعة بالرغبة في تغيير الأوضاع القائمة. وإذا فالجملة التي تعبر عن رغبة السيدة في تغيير الوضع القائم هي من النمط الإجباري، بخلاف الجملتين اللتين تتطوّران على أسباب هذه الرغبة: شذائم الصبيبة وتآلم السيدة، فهما من النمط الاختياري.

هذه الأنماط الثلاثة لعلاقات الجمل داخل المتواليّة القصصية لا يصلح منبر لإقامة طوبولوجيا للحكايات غير النمط الأول الذي أطلقنا عليه لفظ التخييري أو الاستبدالي. ومن جهة أخرى فإن الطوبولوجيا يمكن أن تهض على أسس أخرى تتصل بنظم^(٥) القصة. لدينا مثلا القصة التي تتكون - كما قلنا من قبل - من الانتقال من توازن إلى آخر. وهذا هو المسار الكامل لها. لكن يمكن أن يكون لدينا قصة تقوم على جزء من هذا المسار فقط، فلا تصف إلا الانتقال من توازن إلى انعدام توازن، أو العكس، أى الانتقال من انعدام توازن إلى توازن.

وهذان هما النمطان من القصة اللذان يبينهما تودوروف من دراسته لقصص الديكاميون. أما النمط الأول، فهو الذي كانت قصة بيرونيل مثالا عليه، حيث نرى

(٤) - obligatory .

(٥) - syntax .

المسار الذى لنتجهته القصة هو: توازن - انعدام توازن - توازن، وأطلق عليه نمط (تفادى العقوبة). ويميزه أن حالة انعدام التوازن قد تمخضت عن تجاوز القانون - عن سلوك يستحق عليه العقاب. وأما للنمط الثانى، فتصوره قصة سيدة جاسكونى وملك قبرص. وفيها نجد الجزء الثانى فقط من الحكاية هو الذى له وجود. فهى تبدأ من حالة انعدام توازن (ملك ضعيف)، حتى تصل إلى التوازن النهائى. وهذا النمط أطلق عليه تودوروف نمط "التحول"، ويميزه كذلك أننا نجد أن ما يسبب انعدام التوازن صفات الشخصية نفسها (ثعت)، وليس سلوكا بعينه، كما فى النمط الأول. هما نمطان إذاً من المتواليات. النمط الأول للنمط العقابى^(*)، وهى تلك الأقاصيص التى شاعها الأكبر مسألة القوانين والخروج عليها وما ينتج عن ذلك من عقاب واجب على مخالفيها. والنمط الوصفى^(**)، وهى تلك الأقاصيص التى شاعها الأسامى تصوير للشخصيات^(***).

وأحد الأبعاد التى يمكن أن تتأسس عليها طوبولوجيا النصوص، بخلاف ما تقدم، ما طرحه تودوروف من فكرة التحويل^(*)، وهى من الاستراتيجيات التى يراها تعين بصفة جوهرية على فهم طبيعة القصة نفسها. واستعمال تودوروف للمصطلح يختلف عن استعمال أصحاب النظرية اللغوية له. والكلمة موجودة فى استعمال ليفى ستروس وجريمان. وهى تظهر كذلك عند بروب، لكنها ترتبط عنده بالمستوى السيميائى، وليس مستوى النظم، كما هى عند تودوروف.

وفكرة التحويل تشرح للعلاقة بين جملتين إخباريتين (قضيتين)^(*) تشتركان فى مسند واحد، فأى جملتين لا يكون بينهما علاقة تحويل إلا إذا كان هناك مسند (وهو الخبر) يبقى هو فى كليهما. لنفترض مثلاً أننا بإزاء دراسة رواية اللص

(*) - retributive

(**) - attributive

(*) - transformation

(*) - propositions

والكلاب لنجيب محفوظ، وأنا نواجه بمثل هاتين الجملتين : ١ - سعيد مهران يخطط لأن يقتل رؤوف علوان ٢- سعيد مهران يظن أنه قتل رؤوف علوان. إن بين هاتين الجملتين تحويلًا، وذلك لاشتراكهما في مسند واحد هو "يقتل رؤوف علوان"، وهذا المسند قد توسط بينه وبين المسند إليه فعل "يخطط"، "يظن". ونحن هنا بالطبع لا نساير التحليل النحوي المعروف في اللغة العربية. فالمسند هنا هو المسند الروائي، والنحو الذي تلجأ إليه هنا هو "نحو" الرواية. إن المسند المشترك في الجملتين السابقتين يمكن اعتباره في حالة محايدة بيضاء على حد تعبير تودوروف؛ فهو المسند الأصلي الذي يمكن أن يأخذ أشكالاً متعددة هي الأشكال التحويلية المختلفة التي سيأتى شرحها. فأمّا إذا واجهتنا مثلاً هاتان الجملتان: ١- سعيد مهران يخطط لأن يقتل رؤوف علوان ٢- سعيد مهران يكره رؤوف علوان، فليس بين الجملتين تحويل؛ وذلك لاختلاف المسند في الجملتين "يقتل، يكره".

ثم إنه ينبغي أن ننبه إلى أن بين الجملتين اللتين جعلناهما مثالاً على التحويل، وهما: سعيد مهران يخطط لأن يقتل رؤوف علوان، سعيد مهران يظن أنه قتل رؤوف علوان، اختلافاً أساسياً، وهو أن الجملة الأولى تحتوى على مسند واحد "يقتل"، بينما تحتوى الثانية على مسنتين اثنتين: "يقتل، يظن". وحتى لا تؤدي تصوراتنا النحوية التي تعودنا عليها في اللغة العربية إلى موقف من الحيرة والالتباس علينا أن نزيل غموض هذه المسألة بمزيد من البيان.

إننا لا نعد الفعل "يخطط" في الجملة الأولى مسنداً بل نعده "معاملاً" operator للمسند أو الخبر، بينما نعد الفعل "يظن" مسنداً ولا نعده معاملاً، ذلك أنه يمكن أن يتغير المسند إليه في الجملة الثانية، فنقول مثلاً: السائق يظن أن سعيد مهران قتل رؤوف علوان، بينما لا يمكننا أن نغيره في الجملة الأولى، فإذا قلنا مثلاً: السائق يخطط لأن يقتل رؤوف علوان، سعيد مهران يخطط لأن يقتل رؤوف علوان، فليس بين الجملتين تحويل.

إن المسند يمكن أن يدخل عليه أفعال مصاحبة مثل يخطط يجب عليه، يتوق إلى الخ، وكلها تعدل من وضع الخبر، ولذلك فهي على علاقات تحويلية مختلفة به. والخبر الأصلي كما قلنا من قبل تعبير عن حدث في حالة محايدة، ولذلك فمعامله صفر zero - operator كما يقول تودوروف أى لا يحتوى على معامل من أى نوع. وهذا النوع من للتحويلات هو الذى يسمى بالتحويلات البسيطة، وهى التى تكون بين هاتين الجملتين مثلاً: سعيد مهران يقتل رموف علوان، سعيد مهران يخطط لقتل رموف علوان. أما التحويلات المركبة فهى التى تحتوى جملها على مسندين اثنين.

أما أنماط التحويلات البسيطة فهى ستة. ونمثل لها بهذه الأمثلة من تودوروف:

- ١- س يجب (يجوز - يحظر عليه) أن يرتكب جرماً ٢- س يخطط (يحاول - يفكر فى - يعتقد النية) لأن يرتكب جرماً ٣- س ينجح فى أن يرتكب جرماً ٤- س يتوق لارتكاب جرم ٥- س يشرع فى ارتكاب جرم ٦- س لا يرتكب جرماً.

أما النمط الأول فيسمى بتحويلات الصيغة^(١) وتعمل فيه أفعال مثل يجب، يجوز، يحرم وغيرهما من ألفاظ تعبر عن حالات الفعل من جهة احتمال حدوثه أو ضرورة ذلك أو استحالة. وأما النمط الثانى فيسمى بتحويلات النية^(٢)، وأفعاله هى: يحاول، ينتوى إلخ. والنمط الثالث تحويلات الإنجاز^(٣). والفرق بين هذا النمط وسابقه، أن الآخر يعبر عن كون الحدث فى حالة التهيؤ، وهى سابقة لوقوعه، أما هذا النمط فيعبر عن وقوع الحدث بالفعل وتمام إنجازه. وهذا النمط تستعمل فيه أفعال مثل "يمكن من أن" وما أشبه ذلك. وفى اللغة العربية تستعمل "قد" للتعبير عن إنجاز الفعل وتحقيقه.

(١) - transformations of mood

(٢) - transformations of intention

(٣) - transformations of result

وجدير بالذكر أن النمط الثاني من التحويلات والنمط الثالث منها، بالإضافة إلى النمط الأصلي الذي نعتبره في حالة محايدة تكون ما سماه بريموند بالثالوث. وهو لا يعتبرها تحويلات وإنما ينظر إليها على أنها أحداث يستقل كل منها عن سواه ويرتبط بعضها ببعض ارتباطاً سببياً. ومعلوم أن النمط الثاني يتقدم النمط الأصلي ويتأخر النمط الثالث عنه، وذلك من وجهة العلاقات الزمنية.

وأما النمط الرابع فيسمى بتحويلات الكيفية^(*)، وألفاظه هي يستमित، ويتحرق وغير ذلك، وفي اللغة الإنجليزية يستعمل هنا ما يسمى بالظرف بصفة أساسية. والنمط الخامس تحويلات الأوجه^(*)، ويعبر عن ذلك بأفعال مثل يشرع في / يقوم بـ / ينتهى من، وهى الأفعال المعبرة عن ثلاث حالات للحدث: البداية والنهاية والاختراطة فى الحدث. وللنمط السادس من التحويلات البسيطة يسمى بتحويلات الحالة^(*). وتودوروف هنا يستعمل المصطلح حالة status بالمعنى الذى استعمله ورف whorf، وهو يشير به إلى إحلال الصيغة السلبية، أى صيغة النفي محل صيغة الإيجاب أو الإثبات. وتستعمل مع هذا النمط حروف النفي، أو قد تستعمل الألفاظ الدالة على للتضاد. وهذا النمط من التحويلات أشار إليه بروب من قبل باختصار شديد. وأشار ليفى - ستروس إلى أنه يمكننا أن ننظر إلى الفعل 'يخرق القانون' - راجع هنا ما ذكره بروب من أمر الوظائف الإحدى والثلاثين - على أنه مقلوب للفعل 'يحظر'، وهذا الأخير على أنه التحويل السلبى للفعل 'يأمر'. وقد تبعه على ذلك جريمال الذى اعتمد على النموذج المنطقى الذى بينه برونال وبلانشيه^(*).

أما التحويلات المركبة فهي مكونة كذلك من ستة أنماط وهذه أمثلتها:

- ١- س أو ص يتظاهر بأن س يقوم بارتكاب جرم ٢- س أو ص يعرف أن
- س ارتكب جرماً ٣- س أو ص يبين أن س ارتكب جرماً ٤- س أو ص يتبأن

(*) - transformations of manner .

(*) - transformations of aspect وأقترح ترجمتها بتحويلات المرحلة.

(*) - transformations of status .

من سركتب جرماً، ٥. من أو من يظن أن من ارتكب جرماً ٦. من يشعر بالمتعة وهو يرتكب جرماً، أو من يستهجن أن يقوم من بارتكاب جرم.

تلك هي الأنماط الستة للتحويلات المركبة. أما النمط الأول فيسمى بتحويلات المظهر^(٢) وللمظهر - كما نعلم - بخلاف المخبر أو الحقيقة. فهذا النمط من التحويلات أساسه استبدال مسند بآخر ليس هو المسند الأول لكن يظهر كأنه هو، بينما الأمر على خلاف ذلك في الحقيقة. وتستعمل هنا ألفاظ مثل: يدعى، يزعم، وغيرهما من أفعال قائمة على أساس للفرقة بين المظهر والحقيقة.

وأما النمط الثاني فتحويلات المعرفة^(٣)، وهي تدل على اكتساب وعى بالحدث. والألفاظ هنا هي: يعرف، يلاحظ، يحس، يعلم / يجهل إلخ. وهي تشرح الأحوال المختلفة للمعرفة. ولا يمتنع في هذا النمط أن يكون المسند إليه للفتين كليهما واحداً، وإن جرت العادة على أن يكون مختلفاً، فهذا حادث في القمص التي تدور حول فقدان الذاكرة أو الأحداث التي تؤديها الشخصية وهي على غير وعى بها إلخ.

والنمط الثالث تحويلات الوصف^(٤)، وهو والنمط الثاني على علاقة تكميلية كل منهما بالآخر. وألفاظه هي: يحكى، يقص، يقول، يعلن، يشرح، ينبع... إلخ.

والنمط الرابع تحويلات التقدير^(٥) وألفاظه هي: يتوقع، يتوهم، يشك... إلخ. وينبغي أن نلاحظ أن المسند الأصلي هنا يقع في المستقبل على خلاف التحويلات الأخرى جميعاً، فهي تقع في الماضي أو الحاضر. وتحويلات التقدير وكذلك

(٢) - appearance .

(٣) - knowledge .

(٤) - description .

(٥) - واحتفال الكلمة من قدر كذا أى قدر أن يكون الأمر على هذا النحو أو ذاك. والكلمة الانجليزية المستعملة هي: supposition .

تحويلات النية ومثلها تحويلات الصيغة وكذلك تحويلات المظهر تنطوي جميعا على أن الحدث لم يقع.

والنمط الخامس تحويلات النسبة إلى ذات^(٥)، وهي تحويلات تشير إلى موقف المسند إليه في الجملة. وألفاظه هي: يعتقد، يظن، يتوهم، يحسب إلخ. وهذه التحويلات في حقيقتها ليست تعديلا للجملة الأصلية المحايدة، وإنما تعكسها على إنسان على أنها ملاحظة يلاحظها. فربما لم يقع الحدث الأصلي في الحقيقة، لكن ذلك لا يمنع أن يعتقد معتقد أنه وقع فعلا. نحن هنا في دائرة قضية "الراوي وقضية وجهة النظر". فالجملة "س ارتكب جرما - أو جريمة" لا تقدم من وجهة نظر شخص بعينه، بل من وجهة نظر الراوي العالم بكل شيء^(٦)، لكن الجملة: "ص يظن أن س ارتكب جريمة" تدل على ما تركه نفس الحدث على شخص ما من انطباع.

والنمط السادس تحويلات الموقف^(٧)، وهو يشير إلى الحالة التي يستثيرها الحدث الرئيسي في المسند إليه خلال حدوثه. وهو يختلف عن نمط تحويلات الكيفية^(٨) في أن الأول تتعلق المعلومة الإضافية فيه بالمسند إليه بينما تتعلق بالمسند في الجالبة الثانية. فحين في تحويلات الموقف بإزاء مسبب جديد ولسنا بإزاء معامل يعدل وضع المسند. والألفاظ المستعملة في هذا النمط هي يبتهج، يمر، يستاء... إلخ.

وتحويلات الموقف شأنها شأن تحويلات المعرفة وتحويلات النسبة إلى ذات، لصادفها كثيراً فيما يسمى بالرواية الميكولوجية.

(٥) - subjectivation

(٦) - omniscient

(٧) - attitude

(٨) - manner

وينبغي أن نكون على بينة من أنه قد نصادف لفظاً واحداً يتضمن الإشارة إلى أكثر من نمط واحد من التحويل، مثل يستكر أو يشجب، ومثل يهنئ... إلخ. فهذان اللفظان يدلان على أحداث تتطوى على نوعين من التحويلات، هي تحويلات الموقف وتحويلات الوصف.

وقد استطاع تودوروف في ضوء هذه الأنماط من التحويلات التي اهتدى إليها أن يعيد النظر في تصنيفة الوظائف المشهورة عند بروب، وأن يدخل عليها تعديلات هامة ونافعة. فنراه يصور من خلال قراءة جزء من تحليل بروب للحكاية الروسية إمكانية أن ندخل تحسيناً على طبولوجيا المسند^{٥٠}. وهو يلخص جملة من الوظائف التي تنصدر قائمة بروب على النحو الآتي: ١- أحد أفراد العائلة نازح عن الوطن ٢- يُحذَرُ البطل من فعل شيء ما ٣- لا يتم الانصياع للنهي أو التحذير ٤- المعتدى يبحث عن طريقة للحصول على معلومات ٥- المعتدى يحصل من ضحيته على مايريد من معلومات. ٦- المعتدى يبحث عن طريقة لخداع ضحيته ليتسنى له الإيقاع به أو وضع اليد على بضائعه. ٧- يقع الضحية في التمرير ومن ثم يقوم طواعية بمساعدة العدو ٨- للمعتدى يؤذى أحد أفراد الأسرة أو يتسبب في ضرر ما ٩- يُعلن عن الأذى أو الضرر، ويجد البطل نفسه أمام طلب أو أمر أو قد يطرده أو يسمح له بالرحيل ١٠- يستجيب للبطل أو يقرر أن يستجيب ١١- البطل يترك المنزل... إلخ.

لقد قرر بروب من قبل أن كل واحدة من هذه الوظائف لا يمكن أن تنتشر إلى أكثر من وظيفة، كما لا يمكن إدماجها في وظيفة مواءها. ولقد تحدى تودوروف هذا القول بأن عرض قائمة بروب على تصنيفته هو التي انتهت إليها في تحليل

الأنماط التحويلية، فوجد أن المسمدات الموجودة في قائمة بروب غالباً ما تشترك فيما بينها في أشياء أو تكون حينئذ في علاقة تضاد. وهكذا اتجه إلى بروب السهم الذي وجهه من قبل إلى غيره، أعنى إلى A. Veselovsky من أنه فشل في أن يضى بالتحليل أبعد مما انتهى إليه.

والحق أن تودروف مسبق في هذه الملاحظة بغيره، سبقه إليها كلود - ليفي ستروس الذى ذهب إلى أن وظائف مختلفة مما أثبتته بروب يمكن أن تكون تحويلاً لوظيفة واحدة. ولقد سار تودروف على هدى هذه الملاحظة، وإن كان معنى التحويل عنده مختلفاً إلى حد ما عن معناه عند ستروس.

على أن تودروف تحدى مقرة بروب من طرفيها، فهو أولاً يذهب إلى أن الوظيفة الثانية عند بروب تتطوى على حدثين اثنين لا حدث واحد، كما هو الشأن في الوظيفة الأولى التي تتطوى على حدث بسيط وقع بالفعل. وهذان الحدثان هما الحدث الكلامي وهو الحدث المباشر - حدث الإخبار نفسه المتمثل في النهي. والثاني الحدث المنهى عن إتيانه وهو حدث يحتمل الوقوع. وهو ثانياً يقارن الوظيفة ٤ بالوظيفة ٥ فيجد أنه يمكن أن يكون بينهما علاقة تحويل. فالقاسم المشترك بين الجملتين هو الحدث الذى يتمثل في الحصول على معلومات، لكنه في الحالة الأولى يوصف بأنه نية، وفي الحالة الثانية يوصف بأنه قد تحقق. (راجع تحويلات النية وتحويلات الإتجار، وهى التحويلات رقم ٢، ٣، من التحويلات البسيطة). ومثل هذا يقال فيما بين الوظائف ٦، ٧ من علاقة. لكن الوضع هنا أكثر

تعميداً منه هنالك، لأنه فى اللحظة التى ينتقل فيها الحدث من النية إلى الإنجاز يحدث انتقال فى نفس اللحظة من وجهة نظر المعتدى إلى وجهة نظر الضحية، فالحدث للواحد يقدم من وجهتى نظر مختلفتين: المعتدى يمدد، للضحية تقع فى الشريك. إن الحدث هنا يبقى واحداً فى الحالتين بالرغم من تقديمه من وجهتى نظر مختلفتين.

ثم نمضى فى استدركاك تودوروف على بروب، فتجده يضاهى الوظيفة الأولى بالوظيفة الثالثة ليظهر بينهما فرق آخر، هو الفرق بين ما هو استاتيكي وما هو ديناميكي، إذا استعملنا اصطلاحات توماشيفسكى. فكون أحد أفراد الأسرة، وهو الأب أو الأم بعيداً عن الوطن، هذه حقيقة تختلف فى طبيعتها عن كون أحد الأبناء يقوم بإتيان الفعل المنهى عنه. الأولى تصف حالة (تبقى لمدة زمنية غير معلومة) والأخرى تصف حدثاً زمنياً يقع فى الحين. الأولى إذاً موتيف إستاتيكي، والثانية موتيف ديناميكي. والأولى تؤسس للموقف والثانية تعدل منه.

ثم إن الوظيفة ٩ لا تتطوى على حدث جديد، ولكن على حقيقة هى أن البطل يصبح على علم بالحدث. والوظيفة ٤ لها وضع مشابه، فالمعتدى يبحث عن معلومات، لكن كونه يتم إعلامه يقتضى وجود حدث آخر (أو صفة أخرى) وهو الحدث الذى يتم إعلامه به.

والوظيفتان ١٠، ١١ بينهما علاقة تحويل (كالعلاقة بين تحويلات النية وتحويلات الإنجاز). فالبطل يقرر ترك المنزل / الوطن قبل أن يتركه بالفعل. وأحد هذين يقتضى الآخر؛ فالحدث فى الحالة الأولى - وهو ترك الوطن - رغبة أو ضرورة أو نية، وفى الحالة الثانية يقع هذا الحدث بالفعل.

ومن الذين انتقدوا تصنيفه بروب كذلك كلود بريموند الذى أصر على مقولة أخرى أهمها بروب، وأعتقد أن هذا الانتقاد سيتوجه كذلك إلى تودوروف، وهو أنه يجب ألا نخلط بين حدثين اثنين مختلفين وبين حدث واحد يقدم من منظورين اثنين. فالمنظورية^(٧) واحدة من أهم الخصائص الروائية ولا يمكن أن ترد إلى وحدات أصغر منها. وإن الانتقال من وجهة نظر إحدى الشخصيات فى الرواية إلى وجهة نظر سواها فهو من الأمور الحاسمة، وهو ينطوى على التخلي - على مستوى التحليل - عن فكرة "البطل" وفكرة "الشرير" إلى أخرى - عن اعتبارهما فكرتين تتاطلان بالشخصية إلى الأبد. فكل شخص فى الرواية بطل نفسه أو هو كذلك عند نفسه. وشركاؤه يظهران من خلال وجهة نظره هو على أنهم حلفاء أو خصوم... إلخ. وهى الصفات التى تتقلب رأساً على عقب حين ننتقل من وجهة نظر إلى أخرى.

وتودوروف لا يوافق بروب فى رفضه أى تحليل استبدالى^(٨) للقصة، وهو يشارك فى هذا جريملز الذى يرى أن "التفسير الاستبدالى هو بعينه الشرط اللازم للوقوف على مغزى القصة فى مجموعها". لكن تودوروف كذلك لا يوافق جريملز ومن قبله ليفى ستروس اللذين حصرا نفسيهما داخل البعد الاستبدالى، ويريد أن يزواج بين الاتجاهين رافضاً الاختيار بينهما، ويرى أنه لاخير فى أن نحرم تحليل القصة من فائدة مزدوجة يمكن للحصول عليها من كل من دراسات بروب المتتالية^(٩) وتحليلات ليفى ستروس الاستبدالية^(١٠).

(٧) - perspectivism .

(٨) - paradigmatic .

(٩) - syntagmatic أو التجاورية.

نأتى بعد ذلك إلى السؤال: لم كانت فكرة التحويل التى طرحها تودوروف مما يعين بصفة جوهرية على فهم طبيعة القصة. والجواب عند تودوروف أن القصة تقوم على التوتر بين عنصرين لثنيين: الاختلاف والتشابه، واستغراق القصة فى أحد هذين العنصرين دون الآخر يحيلها إلى لون من الخطاب لا يصدق عليه اسم القصة قلو لفترضنا أن المسند يمضى فى القصة كلها بغير تغيير، لوجدنا أنفسنا فى إطار من البيغلووية المتحجرة تجعلنا خارج حدود القصة. كذلك لو لم تشبه المسندات بعضها بعضا لكنا أمام نوع من الكتابة الوثائقية يعتمد كلية على عنصر الاختلاف؛ فالعلاقة السطحية التى تقوم بين جملة من حقائق تساق على نحو متتابع لا تنهض عنها قصة؛ إذ لابد أن توضع فى نظام يقيم بينها آخر الأمر عناصر مشتركة. ثم إن التحويل بعد ذلك كله ما هو إلا جُماع من الاختلاف والتشابه، فهو يربط حقيقتين مختلفتين معاً من دون أن يصيرا شيئاً واحداً^(١).

أما عن الإجراءات التى علينا أن نتبعها فى تحليل النص فتتمثل فى مسألتين: أن نقوم أولاً بتصنيفه إلى الأنماط التحويلية المختلفة التى يشتمل عليها، ثم من بعد ذلك نحاول معرفة النمط الذى يسود النص ويهيمن عليه وله السيطرة حينئذ. وهذا ما حاول تودوروف أن يقوم به فى تحليل بعض النصوص، ومنها "البحث عن الكأس المقدسة"^(٢). وهو عمل أدبى مجهول المؤلف يرجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى. وقد حاول تودوروف فى هذا التحليل أن يضع يده على حقائق النص من خلال نمطين من أنماط التحويل؛ فكل حادثة وقعت بالفعل فى النص أخبر بها قبل وقوعها. هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإنها بمجرد وقوعها كانت تخضع لتفسير جديد مبنى على شفرة رمزية بعينها.

والنظر فى هذا التحليل للنقدى البارع الذى قام به تودوروف يظهرنا على طريقته فى توظيف المقولات النظرية فى فهم النصوص وتوجيهها، من غير تخطيط

(١) - الكأس المقدسة أصلاً هى التى شرب بها المسيح فى العشاء المقدس ثم صار المسيحيون يحملون فى البحث عنها حتى صارت رمزاً لكل ما يبحث عنه بدياب.

فى الرطانات الاصطلاحية أو حشو النقد بالمعادلات والنقعرات النظرية التى يلجأ إليها من لايحسن فهم العمل الأدبى ولا يحتهد فى البحث عن الحقائق التى تكمن وراء النصوص إلا تمويهها وتشويهها. بل نحن نشعر فى تحليلاته للأعمال الأدبية بخلوها من أى رطانة، ولا يكاد قارئه ينتبه إلى الاستراتيجيات التى يلجأ إليها فى التحليل ما لم يكن على إلمام بالجوانب النظرية للتحليل. لقد أخفى تودوروف هذا الجهاز التوصيفى للتظيرى الضخم الذى يترك به عقله وهو يتعامل مع النصوص.

فى قصة "البحث عن الكأس المقدسة" نجد أنفسنا أمام ما يمكن أن نسميه بقصة مزودة لاحتوائها على نوعين من القصة تحدهما فئتان مختلفتان من الشخصيات ونمطان من الوقائع لهما طبيعتان متخالفتان. أما الفئتان من الشخصيات فهما فئة تقع لها الأحداث أو تقوم بها وهى فئة الفرسان، وفئة أخرى تقوم بتفسير هذه الأحداث هى فئة الحكماء ولقديسين والرهبان، فئة تصدر عنها الأفعال وفئة لديها علم ما هو مخبوء من معنى هذه الأفعال، فهنا نرى تقابلاً بين الفعل والمعرفة، الفعل للفرسان والمعرفة للرهبان. الفارس يعلم أن للمغامرات التى تقع له معنى آخر، لكنه لا يستطيع أن يصل إليه بنفسه، فهو عاجز عن المعرفة. وأما صاحب المعرفة من الكهان والحكماء فعاجز عن الفعل ولا وجود له فى الأحداث، إنما وجوده فى الجزء من القصة الخاص بالتفسير قصب.

إن البطل فى قصة "البحث عن الكأس المقدسة" لا يكاد يخوض تجربة أو مغامرة مما يقع له حتى يلقى حكيماً أو راهباً يقول له إن ذلك لم يكن الشأن فيه أمر مغامرة وقعت وانتهت عند هذا، إنما ذلك لغة لها معناها، وهو علامة ^(٢) لها دلالة على شئ آخر. يرى جالاهاد Galahad مثلاً جملة من العجائب لا يقدر على فهمها إلا حين يلقى أحد الحكماء فيخبره هذا بمعنى الأشياء الثلاثة التى اتفقت له والتى رُكبت من ثلاث محن رهيبية كما يقول الحكيم: الحجر الذى ثقل عليه أن يرفعه، وجثة الفارس التى كان لابد من إلقائها بعيداً، والصوت الذى سمعه فخر

مغشياً عليه. ويعلن جالاهاد أمام الحكيم أنه لم يدر بخلده أن لها كل هذا المعنى الذى أخبره به.

وفى حكاية جاولين Gawain يقول الحكيم: إن لها لمعنى تلك العادة التى دبرها الإخوة السبعة لحبس الفتيات، فيقول له: فلتشرح ذلك لى حتى أقصه عند ما أعود. ومثل هذا فيما حدث لأحد فرسان القصة وهو لنسيلوت Lancelot الذى استحوذت عليه الرغبة فى معرفة معنى الكلمات الثلاثة التى جاء بها الصوت الذى اخترق سمعه وهو فى الدبر، حين نودى: يا حاجر يا سهم يا شجرة للتين.

أما نمطاً الوقائع فى القصة فلا حاجة بنا إلى بيان أنهما حينئذ الوقائع المتصلة بالمغامرات التى تقع للفرسان، ثم وقائع التفسير الملحقة بها. فهى إذا قصة نصفها عن المغامرات ونصفها الباقى عن وصف هذا المغامرات. نحن هنا بإزاء النص وما وراء النص^(٤) معاً.

وإذا رجعنا إلى أدب هذه الفترة، وجدنا أنه كان شائعاً حينئذ تفسير أحداث تقع فى العالم الأرضى على أنها رموز لغايات سماوية، لكن الفرق أنه على حين تجمع قصة "البحث عن الكأس المقدسة" بين النص وما وراء النص معاً، بين الأحداث وتفسيرها، نجد النصوص الأخرى تحذف الجزء الثانى من الحكايات الخاص بالتفسير لتعويلها على معرفة السامعين به، أى أنها كانت تفصل فصلاً كلياً بين الدال والمندلول على خلاف قصة الكأس.

كان من المعتاد مثلاً فى العصور الوسطى تفسير حكايات العهد القديم على أنها ترمز لحكايات العهد الجديد. فموت هابيل - حين لم يكن على وجه الأرض غير ثلاثة رجال - كان إخباراً بموت صاحب الصليب. كان هابيل رمزاً على النصر، على حين كان قابيل يمثل يهوذا Judas الذى خان المسيح. حتى عندما قام

(٤) - metatext .

قابيل بلقاء التحية إلى أخيه قبل قتله، كذلك كان على يهوذا أن يقوم بتحية السيد المسيح قبل أن يخونه إلى الموت.

وإذا نظرنا إلى قصة "البحث عن الكأس المقدسة" وإلى التفسيرات المختلفة التي تنطوي عليها، استطعنا أن نتبين ثلاث سلاسل من الوقائع. فالتفسيرات وحدها تشير إلى سلسلتين منها: الأولى تتصل بيوسف أريماثيا Arimathea، وهى مدينة فلسطين القديمة، وابنه يوسف والملك موردريين Mordrain والملك ميهانى Méhaignié. وهذه هى السلسلة من الأحداث التى جرت العادة على أن تكون سلسلة مغامرات الفرسان فى قصة البحث عن الكأس أو ما يقع فى أحلامهم رمزاً إليها. وهذه السلسلة من الأحداث ليست فى حد ذاتها إلا صيغة جديدة من سلسلة أخرى من الأحداث تتصل بحياة المسيح هذه المرة. وفى حكاية الموائد الثلاثة التى تحكيها عمة برسيغال Perceval - أحد أبطال قصة الكأس - له تظهر العلاقة بين السلاسل الثلاثة بوضوح: كان هناك منذ مجئ المسيح ثلاث موائد رئيسية فى العالم. الأولى مائدة التى أكل عليها الحواريون مراراً.. وبعد هذه المائدة كانت هناك مائدة أخرى على هيئة الأولى وكانت إحياء لذكرها، وتلك كانت المائدة التى اختصت بها الكأس المقدسة التى حدثت عليها المعجزة الكبرى فى هذا البلد على عهد يوسف أريماثيا، وذلك فى بداية عصر المسيحية على الأرض.. ثم كانت المائدة المستديرة بعد هذه..".

وكل حادثة فى السلسلة الأخيرة من الوقائع، وأعنى بها تلك الواقعة فى قصة البحث عن الكأس، تهض بوصفها علامة على وقائع السلسلة التى تسبقها ولذلك يظهر رسول السماء لجالاهاد خلال المحنة الأولى أو الامتحان الأول الذى تقع فيه حادثة الدرع يظهر عقب انتهاء المغامرة ليقول له: "اسمع منى يا جالاهاد. لقد حدث بعد اثنين وأربعين عاماً من المسيح أن ترك يوسف أريماثيا أورشليم مع جماعة من أفراد أسرته، وشقوا طريقهم.. إلخ" ويقول الحكيم لجالاهاد أيضاً "إن مجيئك لابد أنه يشبه مجئ المسيح فمتلما أخبر الأنبياء بقدوم المسيح وتخليصه البشرية من الجحيم،

وذلك قبل قدومه بزمان طويل، كذلك أخبر الرهبان والقسيسون بقومك قبل ما يزيد على عشرين عاماً.

بل قد تظهر بعض وقائع سلسلة الكأس بوصفها علامة على وقائع فى السلسلة نفسها وليس التى تمييقها. وهذا ظاهر فى حكاية جايون الذى رأى مناما عجيبا فيه قطيع من الثيران، قال له الحكيم: "إن هذا القطيع يعنى البحث عن الكأس. وقول الثيران فى الحلم: لنبحث عن مرعى آخر خير من هذا، فيه إشارة إلى فرمان المائدة المستديرة الذين كانوا على عهد بنتكومت Pentecost وإلى قولهم: لنبحث عن الكأس المقدمة". إن حكاية فرسان المائدة المستديرة هذه نراها فى الصفحات الأولى من "البحث عن الكأس المقدمة" نفسها، وليس فى بعض حكايات الماضى. وهذا يدل على أنه لافرق بين الحكايات بوصفها دالا والحكايات بوصفها مدلولاً حيث يمكن أن يحل بعضها محل بعض. إنما الحكاية هى دائماً دال فهى تهض بوصفها علامة على حكاية أخرى.

وأبعد من هذا، نرى للمعقول نفسه محسوساً والمدلول دالا ولا نجد الدال من نفس طبيعة المدلول. وهذا ظاهر فى قصة بورس Bors الذى يخوض معركة ضارية ضد فارس آخر كيلا تتجرد سيدة القصر التى استضافته من أملاكها، وتسيل دماؤه وتتقطع درعه لكنه يفوز بالمعركة آخر الأمر. ويشرح له الحكيم معنى المغامرة بأن المرأة التى استضافته لم تكن امرأة ولا الفارس الذى حاربه فارساً. إنما السيدة هى الكنيسة للمقنسة إرث السيد المسيح. وأختها التى أرادت أن تجردها من أملاكها هى العدو أى الشيطان، فلم يكن هذا العراك إذاً دنوبياً أو مادياً لكن رمزياً، فيها هنا فكرتان تصطرعان.

لكننا إذا نظرنا إلى ما ينطوى عليه هذا القول لظهر أنه يناقض قوانين المنطق الإنسانى التى تمنع أن يكون الشئ هو نفسه وغيره فى وقت واحد، فكيف يكون هذا العراك الذى سالت فيه الدماء وتمزقت الدروع مادياً وغير مادى فى

وقت واحد. لا يسمح قانون الوسط المرفوع فى المنطق بذلك، لكن القصة تقول غير ما يقول المنطق ودينامية الحكاية تعتمد على دمج الأمرين معاً.

ولقد يعين ذلك على فهم معنى الكأس وطبيعة البحث عنها: البحث عن الكأس هو بحث عن الشفرة، والعثور عليها هو الوصول إلى فك اللغة العلوية. فجالاهاد وبرسيفال وبورس ينجحون فى تفسير العلامات التى تلقوها إليهم السماء. أما لنسيلوت، وهو الواقع فى الخطيئة فلا ينجح: يرى على عتبة القصر - حيث مظنة التفكير فى التجلى المقتس - أسدين، فلا يفهم المغزى، بل لا يرى فيهما غير الخطر فيبادر إلى سيفه. وتلك هى الشفرة للدنيوية لا السماوية: رأى فى الحال يداً نارية تمتد فتضربه على خراعه بشدة وتلقى بالسيف بعيداً. ويتحدث إليه الصوت: "إيها الرجل الضعيف الإيمان، أثق بمسيفك أكثر مما تثق بخالقك؟" ولذلك لا يطلق لنسيلوت إلا على بصيص من سر الكأس؛ ذلك أن الجهل بالشفرة معناه الحرمان إلى الأبد من الكأس.

وإذا نظرنا فى الوقائع الخاصة بالمعن أو الامتحانات التى يبتلى بها للفرسان، وجدنا أن لها نظائرها فى الحكايات الشعبية القديمة، فالبطل تصادفه عقبات ينبغى عليه أن يتجاوزها حتى يتم له النجاح. إننا نستطيع أن نصوغ هذه المحن فى المعادلة الشرطية الآتية: "إذا فعل من كذا أو كذا، فسوف يحدث له كذا وكذا". وفى قصة الكأس نجد هذه الامتحانات بأنواعها: الإيجابى المتمثل فى انتزاع جالاهاد السيف من الحجر، والسلبى المتمثل فى نجاح برسيفال فى مقاومة الفتنة التى نصبها له الشيطان حين تمثل له فى هيئة فتاة حسناء، ولانجاة (وهى الخاصة بجالاهاد أساساً) والفاشلة (حالة لنسيلوت). لكن لو قارنا - وهذا هو الأهم - ما تعرض له برسيفال وبورس من جهة، بما تعرض له جالاهاد من جهة أخرى، لوجدنا فرقاً جوهرياً. ففي حالة جالاهاد نحن نعرف يقيناً قبل خوضه فى أية تجربة أنه سيجتازها، باعتبار أنه الفارس الصالح الذى لا يقهر، الفارس الذى من شأنه أن يستمر فى رحلة البحث عن الكأس، وهو تجسيد المسيح وصورته. ولا يخطر ببال

أن يفشل. أما الصيغة الشرطية فلا محل لها هنا ولا يؤوبه بها ولا تحترم، فجالاهاد ينجح لأنه مختار، وليس مختاراً لأنه ينجح.

وعلى خلاف ذلك برسيغال ويورس، فنحن لا نعرف في البداية هل سينجح برسيغال في الحصول على الكأس أم لا، فهو أحياناً ينجح وأحياناً يتعرض للفشل. والتجربة التي يتعرض لها في امتحانه هي التي تعدل من الموقف السابق. وقبل المحنة لم يكن برسيغال ولا يورس جديرين بالاستمرار في البحث عن الكأس بل كان يتوقف ذلك على النجاح بعد المحنة وهنا تصدق عليهما الصيغة الشرطية.

والذي يترتب على ذلك ذو أهمية بالغة؛ فالمحن التي يصادفها برسيغال ويورس هي من النوع الروائي القصصي^(٧)، بينما هي في حالة جالاهاد من النوع الشعائري^(٨). فالأفعال التي يقوم بها جالاهاد تشبه أن تكون شعائر وطقوساً أكثر منها مغامرات عادية؛ فاستخراج السيف من الحجر الذي لم يقدر عليه أحد من الفرسان، وحمل الدرع بغير أن يكون في ذلك هلاك له وغير ذلك، ليست محدناً حقيقتاً.

إننا باكتشاف التقابل بين الروائي والشعائري في قصة البحث عن الكأس، نكتشف أنهما انعكسا على القصة بطولها، حتى انقسمت إلى جزئين: الجزء الأول يشبه الحكاية الشعبية، بمعنى أنه حكاية بالمعنى الكلاسيكي للكلمة. والجزء الثاني شعائري، ففيه لا يحدث شيء مثير للعجب ويتحول الأبطال إلى خدم لشعيرة عظيمة هي شعيرة الكأس وهذا يحدث في نقطة بعينها من النص، وهي اللحظة التي يقع فيها اللقاء بين جالاهاد وبرسيغال ويورس وأخت برسيغال التي تعطي الفرسان بما يجب عليهم فعله. وما يتبقى من الحكاية بعدئذ لا يكون أكثر من تحقيق كلامها. إذ ذاك ننقل إلى المحور المقابل للحكاية الشعبية.

(٧) - narrative .

(٨) - ritual .

إن التوتر بين هذين النوعين من المنطق: الروائي والشعائري أو بعبارة أخرى الدنيوي والديني يبنى عليه قصة البحث عن الكأس المقدسة. فالتعقبات أو المحن ترجع إلى المنطق الروائي المعتاد. وظهور جالاهاد وقراره أن يخرج للبحث - وهى أهم حادثة فى القصة - يرجعان إلى المنطق الشعائري. إن هذين النوعين من المنطق يستمدان من مفهومين متخالفين للزمن. فالمنطق الروائي يتضمن ما يمكن أن نسميه "الحاضر الدائم". فحين نتكلم عن واقعة تحدث خلال حدث الكلام نفسه. والشخصيات كذلك تحيا فى الحاضر وحده. وتتابع الأحداث محكوم بمنطق من جنسه هو ولا يتحكم فيه عنصر خارجي.

وعلى خلاف ذلك نجد المنطق للشعائري مبنيًا على مفهوم للزمن هو مفهوم "العود الأبدى"؛ فلا حادثة هنا تقع للمرة الأولى أو للمرة الأخيرة. فكل شيء قد أخبر به من قبل، وما سوف يقع يخبر به المرء الآن. والحاضر الخالص هنا لا وجود له كحاضر خالص، بخلاف للحالة السابقة.

وكلا النوعين يظهر فى "البحث عن الكأس المقدسة"، شأنها فى ذلك شأن أى حكاية. فعندما يقع أمر لا نعرف كيف سينتهى ونخوض التجربة مع البطل لحظة بلحظة، فإن الحكاية تجرى على المنطق الروائي وثرانا نعيش فى الحاضر الدائم. وعندما تبدأ المحنة على خلاف ذلك ويقال إن نتيجتها معروفة على مدى القرون وأنها ليست إلا تصويرًا للنبوءة فنحن فى إطار العود الأبدى. ففى قصة جالاهاد عندما تقع حادثة الدرع، يظهر القارص السماوى فجأة ليقول: "كل شيء أخبر به قبل اليوم". أخبر يوسف بذلك عند ما قال لصاحبه: ضع الدرع فى الموضع الذى سيأمر ناسين Nascien بأن يدفن جسمه فيه، فسوف يصل إلى هناك جالاهاد بعد خمسة أيام من حصوله على رتبة الفروسية. وعند ما يتلقى جالوين ضربة قوية بسيف جالاهاد يتذكر فى الحال أنه أخبر قبل ذلك بزمان طويل أنه سيتلقى ضربة رهيبة.

إن السؤال الذى يربط القارئ بالقصة ويشد انتباهه واهتمامه إليها، وهو السؤال المعتاد الذى يستثير مشاعر التشويق عنده، وهو ماذا سيحدث بعد ذلك؟ هذا

السؤال ليس هو السؤال الذى يطرح هنا، وليس هو السؤال الذى يدور فى نفس قارئ القصة. فالقارئ منذ البداية يعرف ماذا سيحدث ومن سيفوز بالكأس ومن سيحرم ولماذا. إنما مرجع التشويق إلى سؤال مختلف جداً هو: ما الكأس؟ ما عسى أن تكون؟.

هناك نوعان من الرواية ونوعان من التشويق، إحداهما تتكشف على المستوى الأفعى، وهى التى نتطلع فيها إلى معرفة الأتى من الأحداث. وهذه رواية الامتداد^(٨). والثانية تتكسب فيها سلسلة من المتشابهات عبر مستوى رأسى. وهذه هى رواية الاستبدال^(٩). وفى قصة البحث عن الكأس نعرف منذ البداية أن جالاهاد سينجح فى الاستمرار فى البحث. فعلى المستوى الامتدادى نجد الرواية خالية من التشويق والإثارة. لكننا مع ذلك لا نعلم على وجه التحديد ما عسى أن تكون الكأس، هل هى شئ مادى أم غير ذلك، ومن ثم فهناك مجال للفضول والإثارة. (وهذا يلاحظ فى الرواية البوليسية نوعين من أنواعها هما رواية المغامرة ورواية اللغز).

وبوجه عام يمكن أن يقال إن للنمط الأول يكثر فى الأعمال القصصية والثانى فى الشعر. وفى الجزء الأخير من البحث عن الكأس المقدمة نستطيع أن نقول إن النص لصانع لمنطق للشعر، أى للعلاقة المكانية التى أشرنا إليها من قبل، حيث تنقطع العلاقات السببية والمنطقية التى هى العلاقات الأساسية فى الرواية، ويسود التوازى فى التركيب. فنرى جالاهاد وهو يريد أن يأخذ رفاقه معه فىلبنى ذلك عليه المسيح ويقول له جالاهاد: "باسيدى لم لا نسمح لهم بالمجيئ معى؟" فيقول له "لأن تلك إرادتى ولأن ذلك يجب أن يجرى على الهيئة التى جرى عليها مع الحواريين". والتوازى هنا كما نراه بوضوح هو بين ما يجرى لجالاهاد وما جرى من قبل للحواريين.

(٨) . contiguity

(٩) . substitution

وتتضارب التفسيرات التي كتبت حول قصة الكأس فيما بينها في المقصود بالكأس، فقيل هي تجلى الرب، والبحث عنها ما هو إلا بحث عنه، فهي الجهد الذي يبذله رجال صالحون على طريق معرفة الله. وبعض التفسيرات التي تلتزم بالحرافية لا ترى في الكأس إلا الشيء المادى البسيط: الإثاء الذي يستخدم في القداس. ولا غرو إذا توزعت التفسيرات بين هذين المعنيين، فالمعقول والمحسوس في القصة - كما سبق أن رأينا - يمكن أن يجتمعا في شيء واحد. فالكأس من جهة تعادل المسيح وكل ما يرمز إليه. فما كان يبحث عنه الفرسان وهو الكأس، إنما كان المسيح الذي طلع لهم من للكأس على هيئة رجل تسمى يداه ورجلاه وجسده قائلاً: "يا فرسانى وحراس عقيدتى ولبنائى المخلصين، يا من صرتم فى تلك الدنيا الفانية كائنات روحانية، ويا من بحثتم دائبين عنى، ما كان لى أن أبقي مستوراً عن أعينكم". غير أننا نقع فى النص كذلك من الكأس على ما لا يمكن تفسيره بأنه المسيح، حيث نقرأ: "حينما حققوا داخل للسفينة رأوا على أرضها المائدة الفضية التي تركوها مع الملك ميهائى، وكان عليها الكأس المقدمة مغطاة بثوب من الحرير القرمزى". فمن الواضح هنا أن ما رأوه على المائدة إنما كان الكأس وليس المسيح.

إن الذى يعنينا من هذا كله أن القصة تقص حكاية البحث عن شيء ما والباحثون يجهلون طبيعة ما يبحثون عنه، وهم لذلك مضطرون للبحث عن المعنى فالبحث عن الكأس لا يتوقف قبل أن تصبح حقيقتها معلومة. والقصة لا تتوقف قبل أن يتوقف البحث. وهذا ينتج لنا سلسلة من المترادفات تربط بين الكأس والله، والرواية. فالمغامرات يبعث بها للرب، فإن لم يتجل هو فلا مزيد منها يقول المسيح لجالاهاد: "عليك أن تذهب الآن ومعك هذه للكأس المقدسة التي لن ترى فى لوجرس بعد اليوم، كما لن تقع مغامرات أخرى أبداً". وأصحاب الخطيئة مثل لنسبولت وجاوين يطمسون وقوع مغامرات ولكن دون جدوى. إن الرواية لا توجد إلا إذا كان ثمة مغامرة تحكيها. وهذا ما يشكو منه جاوين: أنه لم تعد ثمة تجربة عجيبة ليحكيها. وإذا فالرب والكأس والمغامرات تشكل فيما بينها استبدالاً، لكل مفرداته معانى متشابهة. وتتظم إلى ذلك الرواية التي تقع فى الطرف الآخر من

سلسلة المتأخرات أو المترادفات. إن الكأس هنا يصبح معناها إمكانية أن تكون ثمة رواية.

إلا أن هناك سلسلة أخرى تقع الرواية طرفاً فيها، وهى مع ذلك لا تشبه مفرداتها مفردات المسلسلة السابقة. لقد رأينا من قبل أن المنطق الروائي يتقهقر أمام المنطق الشعائري والدينى، والرواية هى الجانب المهزوم لأنها كانت ترتبط فى تلك الفترة التى ظهرت فيها "البحث عن الكأس المقدسة" بالخطيئة وليس الفضيلة، وبالشيطان وليس الله. وشخصيات قصص الفروسية^(٢) تتعرض للهزء بها والحق من شأنها. فهذا لنسيلوت الذى كان يحيا مع الملكة جنيفر Guinevere حياة غير شرعية، وهذا جالوين^(٣)، وهما فارسا هذه القصص يتعرضان على مدار النص للإذلال، وتحقق بهما الهزيمة على أرضهما نفسها. حتى تلجئ لنسيلوت الذى يحمل له الدرع يهينه ويقول له: "يجب أن تسمع إلى، لا أمل لك بعد اليوم فى اقتصار. لقد كنت غرس الفروسية الدنيوية. والآن أخذك الذى لا يحبك ولا يقيم لك وزناً". ولا يجيب لنسيلوت بشئ، كان يشعر بالذل لدرجة تمنى معها الموت، وتابعه لا يكف عن إذلاله، دون أن يقدر على رفع عينيه إليه. انساخ فى الطين حبه للملكة، هذا الحب الذى هو رمز عالم الفروسية. وبالتالي كان ذلك استهجاناً لقصص الفروسية نفسها وليس للفارس وحده.

يمكننا أن نقول إن قصة البحث عن الكأس هى قصة ترفض بالتحديد القصة^(٤) برفضها ما يتكون منه التراث القصصى من مغامرات الحب والقتال والمخاطر الدنيوية. إن هذا الكتاب يعلن الحرب على قصص الفروسية فى صيغة قصصية. إن هذا التناقض واقع حتى فى عنوان الكتاب. فكلمة البحث نفسها

^(٢) - chivalry .

^(٣) - الذى يقول له الحكيم: لا تحسن المغامرات التى تقع هذه الأيام فى حصد الرجال وذبح الفرسان.

^(٤) - لا حاجة بنا إلى القول بأننا استعملنا كلمة الرواية أحياناً فيما مضى من عبارات - بمعنى القصة . narrative .

تشير إلى طريقة هي من أهم خصائص القصة، فهي تشير إلى أمر نبيوى، بينما يشير الكأس إلى أمر سماوى. والله لا يتجلى فى القصص، لأن القصص مجالها الشيطان.

هنا نصل إلى نتيجة مذهلة، وهى أنه إذا كانت سلسلة المترادفات بدأت بالله فإنها تنتهى بالمقابل له وهو الشيطان. يقول تودوروف: إن ذلك لا يخولنا الحكم على الراوى بالخيانة، فلذى يتعد معناه ليس هو الله لكن القصة. والتناقض يظل داخل النص لاستخدام القصة، وهى أمر نبيوى، لأغراض سماوية. ولو بقى الله يثنى عليه بالمواعظ والترانيم، وبقيت القصة محصورة فى نطاق المغامرات المعتادة لما كان ثمة تناقض.

بذلك تظهر الرواية على أنها الثيمة الأساسية لقصة "البحث عن الكأس المقدمة" فالبحث عن الكأس ليس بحثاً عن شفرة ومعنى فحسب، لكنه كذلك بحث عن قصة. ومن الأميأء التى لها مغزى فى هذا الصدد النهاية التى ينتهى بها الكتاب؛ فالكلمات الأخيرة منه تحكى قصته هو؛ فالحلقة الأخيرة فى الحكبة هى قصة هذه القصة نفسها التى انتهينا منها للتو، نقول الكلمات: "وعندما قص بورس مغامراته عن الكأس المقدمة، على النحو الذى شاهدته عيناه، تم تسجيل هذه المغامرات كتابة، وحفظت فى مكتبة سالسبرى، حيث أخذها السيد والتراب وصنع منها كتابه عن الكأس المقدمة، حباً فى سيده الملك هنرى الذى ترجمت له القصة عن اللاتينية إلى الفرنسية".

ويقرر تودوروف مبدأ بنيويأ هاما فى سياق رده على اعتراض ربما عن لقارئ تحليلاته؛ فقد يقال: لو كان المؤلف يقصد هذا كله، لقاله بعبارة صريحة. ثم ألسنا بذلك ننسب إلى مؤلف من القرن الثالث عشر أفكاراً تنتمى إلى القرن العشرين؟ يقول تودوروف: الإجابة موجودة بالفعل فى قصة "البحث عن الكأس المقدسة" نفسها، وهى أن الأنا التى تروى هذا الكتاب ليست شخصاً بعينه، وإنما الرواية نفسها. إنها الحكاية. وهذه الأنا نكتشفها فى بداية كل فصل ونهايته حين

نقرأ هذه العبارات: "هنا نتقطع الحكاية عن الكلام عن جالاهاد وتعود للكلام عن الفارس جاوين. تقول الحكاية: إن جاوين.. إلخ"، لكن الحكاية تتقطع هنا عن الكلام عن بارسيفال وتعود إلى لنسيولت". لقد كانت هذه الأنا معروفة لثراث القرن الثالث عشر. إن لها قانوناً تفرضه على سير الأحداث نستطيع أن نقرأه فى هذه الفقرة مثلاً: "لو سألنا للكتاب - يعنى القصة - لماذا لم يحمل الرجل الغصن، بدلا من المرأة، ويخرج به من الجنة، لكانت إجابة للكتاب: تلك كانت مهمتها هى حقاً، لا مهمته هو: أن تحمل الغصن..". ومن هنا يذهب تودوروف فى نهاية تحليله للبحث عن الكأس المقدسة إلى القول: إن المؤلف إن كان لم يفهم ما كان يكتبه، فالحكاية نفسها تفهم وتعرف^{٥٥}.

ونريد أن نمد كلام تودوروف إلى جوانب أخرى بالاستعانة بنقاد آخرين طبقوا طريقته وأفادوا منها فى فهم الأعمال الأدبية. ومن هؤلاء الذى طبقوا استراتيجية فى التحليل، واستعملوا طريقته - التى استعملها فى مواضع أخرى - فى كتابة الحكاية بالونوة الرمزية، روبرت شولز Robert Scholes فى تحليله لقصة قصيرة من مجموعة أمالى دبلن للكتاب الأيرلندى جيمس جويس، وهى قصة إيفلين التى رأى الناقد أن يجمع فى تحليلها بين ثلاثة مناهج لثلاثة نقاد مختلفين، منهم تودوروف.

إن شولز يرى أن استخدم طريقة تودوروف فى تحليل القصة الحديثة لها إيجابياتها ولها مثالبها، لها مميزات ولها فوائدها. فهى تبينى أولاً على كتابة ملخص للحدث فى القصة، ثم تمثيل ذلك بالرموز - وعيب هذه الطريقة - كما يرى الناقد - يتلخص فى مسألتين: أن التلخيص يخضع بالكلية لذات صاحبه وذوقه الشخصى ولا يخضع لأساس محدد. الأمر الثانى أن الرموز ستكون بالتالى تمثيلاً للتلخيص نفسه، وليس للعمل الأصيل. وربما لم تظهر هذه العيوب على نحو حاد فى أعمال بوكاشيو التى قام بتحليلها تودوروف ببساطة القصة فيها. لكن الأمر يختلف فيما يتعلق بتحليل القصة الحديثة.

على أن طريقة تودوروف تفيد ناقد الرواية الحديثة في توجيه انتباهه إلى ملامح بعينها تظهر في مجموعة من النصوص القصصية. ولذلك كان عليه أن يجعل هذه الطريقة أداة لتحسس النص والاستعانة بها على الاستكشاف. وهى تيسر لنا السبيل إلى الوقوف على الحدث الرئيسى فى العمل القصصى، والبحث عن القصة داخله، فإن لم يكن ثمة قصة كما نرى فى الرواية الحديثة، فهذه هى ذاتها ملاحظة تضاف إلى ملاحظتنا.

ويقدم شولز قصة بسيطة جدا عن فتى يستشعر الحاجة إلى الحب، ويريده، فيتممه حتى يصل إليه. هذه القصة إذا مثلت رمزيا على طريقة تودوروف جاء تمثيلها على النحو الآتى:

س - أ + يعترزم س (س أ) ————— س ف ————— س أ

حيث:

س = فلان من الناس، وهو الفتى

أ = محبوب

ف = يبحث عن الحب (فعل أسامى تدور عليه القصة)

- = غير (نفى الصفة)

ونقرأ هذه المتوالية القصصية كالآتى: الفتى (على، إبراهيم إلخ) يعوزه الحب + الفتى يعترزم، أو يريد أن يكون محبوبا. وهذه المقررة تؤدي إلى: الفتى يبحث عن الحب، وتلك بدورها تؤدي إلى: الفتى يُحب.

ونحن نحكم على هذا القول بأنه قصة لأنه متوالية من الجمل تشتمل على مسند إليه واحد. والجملة الأخيرة منها هي تحويل للجملة الأولى. وبوسعنا أن نغير نهاية القصة إلى نهاية حزينة، ويتمثل ذلك ببساطة في تكرير الجملة الأولى: من - أ، ومعناها أن الفتى يظل محروماً من الحب على نحو أكثر فجيعة. تلك هي دلالة علامة للتأسف أو للتعجب :

س - أ + يعتزم (س أ) ————— س ف ————— س - أ !

وبغض النظر عن هذه للنهاية أو تلك، فإن ما يجعل هذه المتوالية قصة، هو العودة إلى الجملة الاستهلالية في نهايتها. فالقصص عموماً تدور على محور النجاح أو الإخفاق في التحول من وضع أول إلى وضع أخير.

وهذه ترجمة كاملة قمت بها للنص عن اللغة الإنجليزية، وهي اللغة الأصلية التي كتبت بها القصة^{٥١}، أقدمها قبل الخوض في التحليل :

* * *

إيفلين

جلست إلى النافذة تراقب المساء وهو ينتشر على الطريق. كانت تسند رأسها إلى ستائر النافذة ورائحة الكريتون الذي تغطاه التراب تنفذ إلى خياشيمها. كانت متعبة .

مرنفر من الناس. ومر من آخر البيوت رجل في طريقه إلى منزله. سمعت وقع أقدامه وهي تدق على الرصيف الأسمنتي، ثم وهي تطحن في الممر المغطى بنفايات الفحم مواجهاً البيوت الحمراء الجديدة. كانت فيما مضى حفاً اعتادوا على اللعب فيها كل مساء مع أطفال آخرين، حتى اشترى الرجل الذي من بلغاست الحقل وابنتى عليها بيوتا - ليست كبيوتهم البنية الصغيرة، بل بيوتا من الآجر اللامع ذات

سقوف براقه. اعتاد أطفال المكان أن يلعبوا فى تلك الحقل معا - من عائلة دفاين وعائلة ووتر وعائلة دن، ومعهم الصغير كيوف الأعرج، وهى وإخوتها وأخواتها. لكن إرنست لم يلعب أبداً، فقد كان كبيراً. وكان أبوها فى غالب الأحوال يطاردهم عن الحقل بعصاه السوداء المصنوعة من خشب الخوخ. لكن اعتاد كيوف الصغير أن يعترض وأن يدعوهم إلى الاحتجاج كلما رأى أباهما مقبلا. بدوا حتى ذلك الوقت أننى إلى السعادة. فلم يكن أبوها - حينئذ - على هذا الحال من السوء، وكانت أمها - فضلا عن ذلك - على قيد الحياة. كبرت هى وكبر إخوتها وأخواتها وماتت الأم، ومات تيزى دن كذلك، وعادت عائلة ووتر إلى إنجلترا. لاشئ يبقى على حاله. وها هى الآن فى طريقها لأن ترحل مثلما فعل الآخرون، وتترك البيت.

البيت! أدارت بصرها فى الغرفة تستعرض كل محتوياتها المألوفة التى ظلت لسنوات طويلة تزيل الأتربة عنها مرة كل أسبوع، وهى تتعجب لكل هذا التراب من أين يأتى. لربما لايقدر لها مرة أخرى أن ترى تلك الأشياء التى ألقتها ولم تتخيل قط أنها تتفصل عنها. ومع ذلك لم تعرف على مدى كل تلك المنين اسم الكاهن الذى تدلت صورته المصفرة فوق آلة الأرغن المكسورة بجوار صك الوعود الممنوحة للقديسة مارجريت مارى الكوك. كان صديق أبيها فى المدرسة. وكان أبوها كلما رأى الصورة زائراً أريف بكلمة عابرة:

- هو الآن فى ميلبورن.

وافقت على أن ترحل، على أن تترك بيتها. فهل كان ذلك من الحكمة؟ حاولت أن ترن الأمر من الناحيتين. بيتها يوفر لها مأوى وغذاء، على أى حال،

ولديها أولئك الذين عرفتهم على مدار العمر من حولها. بالطبع لم يكن أمامها غير أن تكذب سواء فى البيت أو فى العمل. ما عصاهم يقولون فى معرض المبيعات إذا ما تبينوا أنها هربت مع صاحب لها؟ ربما يقولون حقاً؛ ثم يشغلون مكانها بالإعلان عن الوظيفة. وسفرح الأنسة جافن التى كانت تغتتم الموقف خاصة إذا كان هناك أحد يسمعها من الناس:

- آنسة هيل، ألا ترين أن هؤلاء السيدات ينتظرن؟

- من فضلك يا آنسة هيل كونى بشوشة.

إن تسكب كثيراً من الدمع لتركها معرض للمبيعات.

لكن فى بيتها الجديد، فى بلد مجهول بعيد، سيختلف الأمر. فهى ستكون قد تزوجت - هى، إيفلين. سيعاملها الناس حينئذ باحترام، ولن تعامل مثلما كانت أمها تعامل. إنها إلى الآن رغم أنها جاوزت التاسعة عشرة تخشى على نفسها أحياناً من عنف أبيها. إنها تعرف أن هذا هو ما سبب لها ازدياد ضربات القلب. لم يشعر نحوها قط وهم يكبرون بمثل ما كان يشعر به نحو هارى وإرنست من اهتمام. لأنها كانت بنتاً. لكن أخذ يهددها فى الآونة الأخيرة ويذكر ما كان سيفعله بها لولا موت أمها. والآن لم يعد لها أحد يحميها. مات إرنست، وهارى الذى التحق للعمل فى تزيين الكنيسة يمضى وقته كل يوم تقريباً فى مكان ما بالمدينة. وفوق هذا كله، فإن الشجارات الدائمة فى كل ليلة من كل يوم سبب من أجل النقود بدأت تصيبها بما لا يوصف من الإرهاق. كانت تشارك دائماً بأجرها الأسبوعى كله - سبعة شلنات - وكان هارى دائماً يرسل ما تيسر له، لكن كانت المتاعب فى الحصول على نقود من أبيها. كان يقول إنها تضيع المال وإنه لا عقل لها ولن يعطيها النقود التى شقى فى سبيلها لتبعثرها، ناهيك عما يكون من سوء خلقه تماماً ليلة يوم السبت. فى النهاية يعطيها النقود وهو يسأل إن كان هناك نية لشراء طعام يوم الأحد، فيكون عليها أن تبادر إلى الخروج بأسرع ما يمكن وتذهب للتسوق بيدها حافظة نقودها ذات الجلد الأسود تطبق عليها بإحكام وهى تشق طريقها عبر الزحام

وتعود في وقت متأخر بحمولتها من صنوف الطعام. كان عليها مسؤولية شاقة من المحافظة على جمع شمل الأسرة ومتابعة الطفلين اللذين تركا لرعايتها في مواظبتها على الذهاب إلى المدرسة وتناول وجباتهما في أوقاتها. كان ذلك عملاً مضنياً - وحياة مضنية - لكن ما دامت قد أوشكت على تركها، فهي لا تجدها حياة غير مرغوبة من جميع جوانبها.

كانت على أبواب حياة أخرى تستكشفها مع فرانك. كان فرانك رقيقاً جداً، متصفاً بالرجولة، عاطفياً. كانت النية أن تذهب معه في القارب الليلي لتكون زوجته وتعيش معه في بوينس إيرس حيث بيته الذي ينتظرها. لكم تتذكر جيداً أول مرة رآته فيها. كان يقيم في بعض البيوت على الطريق الرئيسي الذي اعتادت أن تمر به. بدا لها كأن ذلك كان منذ أسابيع قليلة. كان واقفاً بلازاء البوابة، وقد أزاح قبعته المدببة إلى الوراء، وطفاً شعره على وجهه البرونزي. هنالك عرف كل منهما الآخر. ثم كان يلقاها كل مساء خارج المعرض ويصحبها حتى منزلها. أخذها لمشاهدة "الفتاة البوهيمية" فأحسّت يومها بالزهو وهي تجلس في جانب متميز من المسرح. كان هائماً بالموسيقى بشدة وغنى قليلاً. وأحس الناس أنهما في فترة الغزل. كانت كلما غنى أغنية الفتاة التي تحب ملاحاً ارتبكت ارتباكاً لذيذاً. وكان من عادته أن ينالها بؤبؤ على سبيل للدعابة. في أول الأمر، كانت مسألة شيقة بالنسبة لها أن يكون لها صاحب، لكنها بدأت تميل إليه بعد ذلك. وكانت له قصص عن بعض البلاد البعيدة. بدأ حياته على ظهر إحدى السفن التي تعمل على الخط لأن متجهة إلى كندا، صبيّاً بجنيته في الشهر. أخبرها بأسماء السفن التي عمل عليها وبأسماء الخدمات المختلفة التي أداها. كان قد أبحر عبر مضائق ماجلان وقص عليها حكايات عن أهل بتاجوتيا المرعبين. قال إن الحظ حالفه فألقى عصاه في بوينس إيرس لقضاء العطلة بها. وطبعاً اكتشف أبوها الأمر فمنعها أن تتكلم معه بأي كلمة:

- أنا أعرف هؤلاء الصبية البحارة.

هكذا قال. وذات يوم تشاجر مع فرنك، فاضطرت بعدها لمقابلة الحبيب سرا. اشتدت ظلمة المساء فى الطريق، حتى لم يعد يظهر بياض الخطابين اللذين كانا فى حجرها. كان أحدهما لهارى والآخر لأبيها. إرنست كان هو الأثير لديها لكنها أحببت هارى أيضاً. لاحظت أن أباهما قد ظهر عليه السن فى الآونة الأخيرة. سوف يفقدها. استطاع أحياناً أن يكون غاية فى اللطف. حين اضطرت لملازمة الفراش لمدة يوم - ولم يكن ذلك منذ فترة بعيدة - قرأ لها قصة من قصص الأشباح وجمر لها خبزا على النار. ويوماً آخر حين كانت أهمهم على قيد الحياة خرجوا للنزهة إلى ربوة "هاوث". تذكرت أباهما وهو يدخل فى رأسه قلنسوة أمها ليجعل الأطفال يضحكون.

كان الوقت يمر سريعاً. لكنها بقيت بجوار النافذة مسندة رأسها إلى الستارة تغشى خياشيمها رائحة الكريتون المترب. ومن أقصى الطريق أمكنها أن تسمع صوت أرغن متقل. عرفت النغمة الصادرة عن الآلة. غريب أن تأتى إليها هذه الليلة بالذات لتذكرها بالوعد الذى قطعه لأمها، وعدها بأن تحافظ على شمل الأسرة قدر استطاعتها. تذكرت آخر ليلة لأمها فى المرض. كانت فى الغرفة المظلمة التى لا يتجدد هوائها فى الناحية الأخرى من الصالة وسمعت من الخارج صوت نغمة إيطالية حزينة. كان عازف الأرغن قد أعطى ست بنسات وأمر بمغادرة المكان. تذكرت أباهما وهو يعود مختالاً إلى غرفة للمريضة قاتلاً:

- تباً للإيطاليين ومن جاء بهم هنا!

وبينما كانت هائمة فى التفكير، كانت صورة حياة أمها التى تدعو للإشفاق قد ألقت بظلالها على التلميذ الحى لوجودها ذاته - تلك الحياة التى انطوت على تضحيات علانية وانتهت بالجنون. ارتعدت وهى تسمع صوت أمها تلهج فى إصرار أحمر:

- دريڤون سيريون(*)! دريڤون سريڤون!

نهضت واقفة وقد لنتابها دُعر مفاجئ. الهرب! يجب أن تهرب! فرانك سينقذها. سيهبها الحياة وربما الحب أيضاً. لكنها تريد أن تحيا. فلماذا يجب أن تكون نعيمة؟ إن لها حقاً في المساعدة سيأخذها فرانك بين ذراعيه ويضمها إلى صدره. سينقذها.

.. ..

وقفت في محطة نورث وول وسط الحشد المضطرب. أمسك بيدها وعرفت أنه يتحدث إليها، ولا يفتأ يردد شيئاً ما عن الرحلة. كانت المحطة مزدحمة بالجنود ذوى الحقائق البنية. لمحت من خلال أبواب المخازن الواسعة الجسم الأسود للمركب قائماً بجوار حائط رصيف الميناء تتبعث من فتحاته الأضواء. لم تجبه بشئ. شعرت بوجنتيها شاحبتين باردتين فابتلعت إلى الله وهى فى دوامة من الكرب أن يرشدها، أن يخلها على ما يجب عليها أن تفعله. أرسل المركب فى وجه الضباب صغيراً جنازياً طويلاً. لو ذهبت فستكون فى البحر غداً مع فرانك فى طريقهم إلى بوينس إيرس. كانت الرحلة قد حجزت له ولها. ألتخاذه بعد كل الذى فعل من أجلها؟ أداها شعورها بالكرب إلى حالة من الغثيان وبقيت شفتاها تتمتمان فى ابتهاال حار صامت.

جرس كان يرق فى قلبها. وشعرت به يمسك يدها:

- تعالى.

رأت بحار الأرض جميعاً تطوف بفؤادها وهو يجرها إليها. مسيغرفها. تشبثت بالسور الحديدى بكلتا يديها:

- تعالى.

(*) - عبارة بلهاء لا معنى لها تكررهما المريضة فى هذيانها وعرفها على نحو دائم.

لا لا لا! تلك مستحيل. قبضت يداها على الحديد بجنون. وأطلقت عبر
البحار صرخة ألم!

- إيفلين! إيفلي!

اندفع خلف الحاجز وناداهما أن تلحق به. وهم يصيحون به ليتركهم لكنه يتى
يناديهما. ألقت إليه بوجهها الشاحب، هامة، كحيوان عاجز. لم تومض عينها إليه
بأى علامة على الحب أو الوداع أو على أنها تعرفه.

* * *

إن كتابة القصة على طريقة النونة الرمزية، جعلنا نضطر إلى التركيز على
مسألة الصفات التي تنسب إلى الشخصية، ومن ثم يجبرنا على استخراج النعمة
الأساسية في العمل الأدبي. وهي عندما تطبق على جملة من أعمال كاتب من
الكتاب، مثل مجموعة أهالي دبلن لجويس، فإنها توجه انتباهنا إلى الملامح المتكررة
على مستوى النظم أو الدلالة، فنتساءل: لم تدور الكثرة المطلقة من أفاصيل هذه
المجموعة حول فكرة البقاء بدون زواج (العنوس) وصورها المختلفة، ثم حول
فكرة أن يكون المرء من أهالي دبلن، وهو ما ينتهي إليه التحليل آخر الأمر.

وأول مشكلة يصادفها الناقد عند تطبيق منهج تودوروف على للقصة الحديثة،
هي غالباً النقاط المتوالية الأساسية من الأحداث للوقوف على القصة الرئيسية.
ويجب على المفسر عند التطبيق العملي أن يستمر - كما يقول شولز - في المحاولة
والتجريب حتى يصل إلى أقصى صورة ممكنة من الأحكام. وهذا يتوقف على
مهارته هو، وهو شيء لا يمكن أن تزوده الطريقة نفسها به.

وقصة إيفلين - على مستوى الحكمة - يمثلها شولز على النحو الآتي:

س أ + س ب ← س - ج + ص ف س + س يتوقع (س - أ + س -
ب ← س ج) ← س يتوقع (س ن ص) + س أ 1 ← س
لا ن ص ← ضمنية (س ب + س - ج) 1

حيث:

س = إيفلين.

ص = فرانك.

أ = من أهالى دبلن (صفة أساسية يتصف بها الشخص).

ب = عانس.

ج = سعيدة، محترمة، مستقرة.

ف = يُعرض عليها الهرب مع حبيبها.

ن = تقبل هذا العرض.

غير = نفى الصفة.

لا = نفى الفعل.

يتوقع = يتبأ، يقدر، يتوقع. إلخ.

ضمنية = ما يفهم من النص ضمنا.

ونقرأ هذه النوتة هكذا:

١- إيفلين من أهالى دبلن: وهذا القول معناه على المستوى الحرفى واضح، لكن المعنى على المستوى المجازى أكثر من هذا بكثير. فباستقراء كل المجموعة القصصية التى كتبها جويس، نجد المعنى الذى تدور حوله هو هذه الصفة المنسوبة للبطل، وهى الصفة التى تطالعا فى عنوان المجموعة. إن ملامح الحرمان والعزلة والكتب واقتران ذلك كله بالعجز عن الفعل، عن اتخاذ أى إجراء - عن تغيير هذه الطريقة فى الحياة، هو المعنى الذى تدور حوله القصة وتلح عليه، شأنها فى ذلك شأن أغلب أفانيسيس المجموعة.

٢- إيفلين عانس: والغالب على أهالي دبلن إما الاتصاف بالعنوس أو بالزواج اللبائس. والأكثر أن يدمج العنوس في قصص المجموعة بكونه صفة سلبية تتضمن النقص والإحباط والانعزال.

٣- إيفلين غير سعيدة في حياتها. وهذا المعنى في القصة لا يعبر عنه تعبيراً صريحاً، لكن نستنبطه من سرورها بالعرض الذي عرضه عليها فرانك: وأن يهرباً معاً، ومما تحكيه القصة عن الحياة التي تحياها مع أبيها.

٤- فرانك يعرض على إيفلين الهرب معه. وهذا هو ما يبدأ به الحدث في القصة، مما يفضي إلى أن:

٥- تخيل إيفلين أن وضعها سيتغير إلى ما هو أفضل. وهو ما يؤدي إليه انقلاب الصفات: كونها ليست من أهالي دبلن، وليست عانس، وليست تعيسة. وهذا الانقلاب أو التغيرات التي تتوقعها البطلة هي في الحقيقة ما يجعلها:

٦- تتوقع من نفسها أن تقبل العرض بالهروب. وهذا يشير إليه النص صراحة، ولكن.

٧- إيفلين من أهالي دبلن! ولذلك:

٨- ترفض الهرب مع حبيبها في النهاية. وتنتهي الحكاية بمعنى ضمنى تجاوبنا به الحكاية بقوة، وهو بقاء الحالة الأصلية كما هي:

٩- إيفلين عانس! + إيفلين غير سعيدة! كل ما طرأ أن الحالة ازدادت رسوخاً، بتركها هذه الفرصة في تغيير حياتها تغلت من يديها.

فلو تذكرنا القصص الشعبية الروسية عند فلاديمير بروب، أوجدنا قصة "إيفلين" تحويلاً لإحدى هذه القصص لكن في صيغة النفي: الأمير يأتي لتخليص الأميرة من المسجن الذي أودعها فيه الشرير، لكنها تقرر آخر الأمر أن المسجن أهون عليها وأن خوفها منه دون خوفها من التفكير في التحرر منه، ولذلك تصرف البطلة

صفر الـدين. إن مشكلة الحقيقة(*) هنا، أقامته النزعة الواقعية فى القصة بقلب قصة الرومانس رأساً على عقب. وهذا ما تلجأ إليه أحياناً لإثبات مصداقيتها(٥).

الـجمل الثلاثة الأولى التى أساسها إسناد الصفات إلى إيفلين وهى التى تكون "حالة" البطلة، تتكرر قريباً من نهاية القصة مع ميل إلى تأكيد الحالة والاندغام فيها. وهذا التكرير أكثر من أن يكون تقريراً للحالة شأن الجمل الأولى، لكن له معنى ضمناً ظاهراً: إن حالة التعاسة مقدر لها أن تستمر، لكن على نحو أكثر ضراوة. وهذا فى الواقع ما يمكن أن يقال عن كل قصص مجموعة (أهالى دبلن)^{٥٣}.

وفى نهاية كلامنا فى هذا الفصل عن نحو الرواية، نشير إلى ما يردده الباحثون كثيراً من أن تطبيق هذا النهج من التناول على القصص التقليدية الشفاهية يكون أكثر جدوى من تطبيقه على الروايات الأدبية التى بلغت حداً عالياً من الإتقان. ولذلك كان أنصار هذا الاتجاه فى البحث يشيرون دائماً إلى أن غايتهم من هذا المنهج إنما هى إمطة اللثام عن النظام الذى يتيح للنصوص الروائية أن تتولد ويفسر فى الوقت نفسه قدرة القراء المؤهلين أو ذوى الكفاءة(٥) على حد تعبير كلر على أن يجعلوا لها معنى.

ومهما يكن من أمر، فإن نحو الرواية يلفت نظر الناقد الأدبى إلى عناصر هامة تتطوى عليها قراءة الرواية، ولكنها من الواضح - كما يرى دافيد لودج - بحيث لا يلتفتون إليها^{٥٤}.

(٥) - verisimilitude .

(٥) - راجع تحليل شولز كذلك لقصة همنجواى "قصة قصيرة جداً".

(٥) - competent .

هوامش الفصل الأول:

Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text" in -١
Rice, P. & Waugh, P., eds., Modern Literary Theory, Great Britain.
1989, p. 25.

Rimmon - Kenan, Shlomith, Narrative Fiction, Methuen, 1983, -٢

Ibid, p. 9. -٣

Ibid. -٤

Lodge, David "Analysis and Interpretation...", p. 25. -٥

Reid, Ian, The Short Story, Routledge, 1997, p. 36. -٦

Rimmon - Kenan, Narrative Fiction, p. 20. -٧

Propp, Vladimir, Morphology of the Folktale, Austin, Texas, -٨
1968, pp. 18-20.

Ibid, p. 28. -٩

Ibid, p. 21. -١٠

١١- راجع في شرح منهج بروب شرحا تفصيليا دراسة الدكتور نبيلة إبراهيم،
تصصنا الشعبي، مكتبة حريب، القاهرة ١٩٩٢، ص ص ٢٥-٤٥.

Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, Methuen, 1977, -١٢
pp. 68-69.

Selden, Raman, Practising Theory and Reading Literature. Great -١٣
Britain, 1986, p. 62.

١٤- راجع:

Rimmon - Kenan, Narrative Fiction, pp. 21-22.

Ibid., p. 23.

-١٥

١٦- راجع بالتفصيل منهج بريموند وجداوله فى كتاب:

Rimmon - Kenan, Narrative Fiction, pp. 22-28.

Culler. Jonathan, Structuralist Poetics, Routledge & Kegan Paul. ١٧-
1975, p. 82.

Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, p. 91.

-١٨

Selden, Raman, Practising Theory, p. 56.

-١٩

Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, p. 88.

-٢٠

٢١- راجع فى ذلك:

Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, Longman, 1989, p. 417.

Lodge, David, "Analysis and Interpretation..." P 26.

-٢٢

Selden, Raman, Practising Theory, pp. 56-57.

-٢٣

٢٤- راجع بالتفصيل:

Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, p. 93.

Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, p. 84.

-٢٥

Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, p. 265.

-٢٦

Rimmon - Kenan, Narrative Fiction. p. 11.

-٢٧

٢٨- Ibid., pp. 11-12. راجع شرح منهج ليفى - شتروس بالتفصيل فى كتاب
الدكتورة نبيلة إبراهيم: فن القصص، مكتبة غريب، ص ص ٢٤ - ٤١.

٢٩- راجع بالتفصيل نقد جريماس وطريقته في:

Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, pp. 75-95.

Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, p. 95. -٣٠

Lyons, John, Language and Linguistics, Cambridge University Press, 1987, p. 238. -٣١

Todorov, Tzvetan, The Poetics of Prose, Cornell University Press, 1977, p. 108. -٣٢

Lyons, John, Language and Linguistics, pp. 238-239. -٣٣

-٣٤- Ibid., pp. 303, 239, 304، وراجع في الكلام على فرضية سابير - ورف
والرد عليها:

Palmer, F.R., Semantics, Cambridge University Press. 1991, pp. 45-47.

٣٥- راجع في فكرة النحو العالمي عند تشومسكي الكتب الآتية:

George, Alexander, ed., Reflections on Chomsky, Basil Blackwell, pp. 122-23, 126-9.

Todorov, The Poetics of Prose, pp. 108-109. -٣٦

Ibid., p. 119. -٣٧

-٣٨- راجع:

Culler, Structuralist Poetics, p. 215.

راجع ايضا:

Hawkes, Structuralism and Semiotics, p. 97.

٣٩- راجع القصة الثانية من اليوم السابع في:

Boccaccio, Giovanni, The Decameron, Canada, 1982, pp. 41-25.

Ibid., 596-99. -٤٠

Ibid., pp. 623-27. -٤١

Ibid., 226-35. -٤٢

Ibid., pp. 558-63 -٤٣

-٤٤- راجع أقاصيص بروكشيو الصفحات: 27 - 623.

Ibid., pp. 36-39. -٤٥

Ibid., pp. 672-82. -٤٦

Ibid., pp. 292-97. -٤٧

Ibid., pp. 445-51. -٤٨

Ibid., pp. 176-84. -٤٩

-٥٠- راجع هنا:

Hawkes, Structuralism and Semiotics, p. 98.

Todorov, The Poetics of Prose, pp. 227-28. -٥١

Ibid., p. 220. -٥٢

Ibid., p. 224. -٥٣

Ibid., p. 233. -٥٤

وراجع تحويلات القصة بالتفصيل في كتاب تودوروف سالف الذكر:

The Poetics of Prose, pp. 218-33.

-٥٥- راجع في تحليل تودوروف لقصة البحث عن الكأس المقدسة الفصل الذى كتبه

بعنوان: البحث عن قصة:

Todorov, The Poetics of Prose, pp. 120-42.

راجع كذلك الفصل الخالص بنحو القصة من الكتاب نفسه (108-119).

٥٦- راجع القصة في:

James Joyce, *Dubliners*, Granada, 1977, pp. 32-37.

٥٧- راجع تحليل شولز للقصة في:

Scholes, Robert, *Semiotics and Interpretation*, Yale University, 1982, pp. 87 - 92.

Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text", -٥٨
p. 26.

الفصل الثاني

بويطيفنا الرواية

بعض النقاد لا يقيمون هذه التفرقة بين نحو الرواية والبوطيقا. فالبوطيقا عندهم أعم^(١) ويدخل فيها ما تقدم في الفصل الأول كله من كلام عن الرواية. يقول جوناثان كلر مثلاً فى المقدمة التى كتبها للترجمة الإنجليزية لكتاب تودوروف "بوطيقا النثر"^٢: حينما نتجه البوطيقا إلى الأعمال الأدبية لدراستها، لا نتجه إليها لتفسيرها، وإنما لاكتشاف أبنية الخطاب الأدبى وأعرافه التى بها يمكن للأعمال الأدبية أن يكون لها المعانى التى لها. وهو يقارن ذلك بعلم اللغة؛ ذلك أن علم اللغة ليست عنايته بتفسير للجمال اللغوية أو بيان معانيها، ولكن بالوقوع على القواعد وجملة الأعراف اللغوية الدفينة التى تستبطن للجمال، ولتى تشرّبناها ونحن نتعلم لغتنا - على هذه الأعراف التى هى من وراء المعانى التى نضفيها على الجمل. كذلك تحاول البوطيقا أن تحدد الشفرات وجملة القواعد والأعراف التى توجهنا فى تحديد المعنى. وتتطرق شلوميت كنعان من نفس المنطلق، فتقول فى تعريفها للبوطيقا^٣: "إنها تتشغل من بين ما تشغل به مما ذكرته الباحثة بالإجابة عن هذا السؤال: ما هو النظام الموجود فى فن شاعر بعينه أو فى لغته؟ كيف تتخلق القصة.... إلخ.

وليس هذان الباحثان وحدهما فى هذا الباب. هناك من قبلهما باحثون أعلم مثل تودوروف الذى قال كلر عن كتابه "إن تنوع موضوعات كتاب تودوروف وعدم تجانسها يجعلان منه مرشدا ممتازا للمشروعات المختلفة التى تتضوى تحت لواء البوطيقا"^٤. ومعروف أن نحو القصة من الموضوعات الأساسية فى كتاب تودوروف، وضمن المشروعات المختلفة التى يشير إليها كلر.

ومهما يكن من أمر، فقد أثرت أن أخذ بالتفرقة التى اصطنعها بعض الباحثين، وهو دافيد لودج، حين صنف المعالجات التى انتهى إليها النقد الروائى حتى الآن إلى ثلاث مجموعات بناء على "العمق" الذى تتوخاه كل منها إزاء البنية

(١) - وربما استعملنا مترادفين.

الروائية^(٢). هناك أولاً نحو الرواية، أو علم قواعد الرواية^(٣)، وهو النشاط المتجه - كما تقدم - للكشف عن "لغة" الرواية - اللغة بالمعنى السوميرى - أى الكشف عن النظام أو البنية العميقة. وهناك ثانياً بويطيقا الفن الروائى ويدخل تحت هذا العنوان كل المحاولات التى تقوم بوصف تقنيات للتأليف القصصى وتصنيفها. وهناك أخيراً للتحليل البلاغى، ويقصد به تحليل البنية السطحية للنصوص القصصية لبيان كيف يحدد التعبير اللغوى للظاهر معنى الحكاية وتأثيرها. وهذا يدخل فيه جهود النقاد الجدد والأسلوبية التى انبثقت من فيلولوجيا اللغات الرومانية، ويمثلها فى خير صورها لبوشيتزر وأويرياخ.

البويطيقا إذا تقع - عند لودج - موقعاً وسطاً بين البنية العميقة والبنية السطحية، فهى تتعلق ببحث التقنيات فى العمل الأدبى وتصنيفها، وهذه لا تبلغ فى عمقها الدرجة التى يبلغها "نحو" الرواية - وهو البنية العميقة، ولا تبلغ فى سطحيتهما المبلغ الذى يبلغه التعبير الظاهر - وهو البنية السطحية. يقول لودج: إن الاختيارات التى يصطنعها مؤلف الرواية - فى هذا المستوى - هى بمعنى من المعانى أسبق، أو لنقل أصق، من اختياراته الأسلوبية التى تكون البنية السطحية للنص.... كما أن لها أهمية ظاهرة كذلك فى الرواية الواقعة التى تنتم إذا ما قورنت بغيرها من الصور الروائية التى سبقها بمعالجة الزمن^(٤) معالجة دقيقة شبة تاريخية، كما تنتم بعمق ومرونة عظيمين فى تقديمها للوعى^(٥).

إن بين المفهومين تداخلا على أى حال. وهذا للتداخل سيظهر حين نأتى للكلام على المقدرة القصصية، أو قد يكون من الأوفق تسميتها بالملكة القصصية^(٦)، وهى تطلق على العمالية التى بها يستخرج المثلث من جملة ما يحكى

(٢) - narratology

(٣) - temporality

(٤) - narrative competence

له شيئاً يقال له القصة - يستخرجها من خلال الوسيط القصصى^(*). والوسيط القصصى هو الصورة التي يخرج عليها القص، فقد يكون صورة سمعية، وقد يكون صورة بصرية. إذ القصة أو الحكاية لها وجود مستقل عن الوسيط القصصى؛ فقد يمكن أن تحكى القصة شفويا، أو تكتب في شكل حروف، أو قد تمثل على المسرح، كما يمكن أن تؤدي بطريقة "البانتوميم"، أى التمثيل الصامت، أو تظهر على هيئة صور منعكسة على شاشات العرض ثابتة أو متحركة مصحوبة بالصوت والموسيقى أو غير مصحوبة. هذه كلها وسائط القصة. إن هذا يمكن مقارنته كذلك بالترفة التي قال بها سويسر بين اللغة والكلام. فاللغة لها وجود مستقل عن أى صورة من الصور التي تظهر فيها أو النصوص التي تتمثل فيها. وكذلك يقال فى القصة.

إن القصة ليست هى الكلمات المكتوبة على الصفحة، لكنها شئ بينه القارئ من الألفاظ الموجودة فى النص، بعملية استنباطية قائمة على ما اكتسب من مهارة يمكن تمييزها من خلال معرفته بالنصوص الأدبية وتقليدها. فالحكاية أو القصة إنما تستمد من التقاليد الأدبية ومن الثقافة^(*) التي ينتمى للنص إليها ولذلك كان القارئ - بالرغم من دوره الإبداعي الذي بدونه لا يمكن أن توجد قصة - محكوما بقواعد للفهم والاستنباط تضع حدودا لحريته فى استخلاص القصة واستنباطها. هذه القواعد راجعة إلى تلك التقاليد الأدبية. ونحن هنا واقعون تماماً فى نطاق التفكير السيميوطيقى. فالبحث السيميوطيقى لا يرى أن للمؤلف أو للقارئ حرية مطلقة فى صنع المعنى، وإنما تمر عبرهما الشفرات التي هى شرط التجربة الاتصالية بينهما، وذلك لا يتيسر إلا بوضع حدود للرسائل التي يمكن أن يتبادلاها. والعمل الأدبي حينئذ ليس مجرد مجموعة من الألفاظ، وإنما شبكة من الشفرات التي تجعل العلامات الموجودة على الصفحة نقرأ كنص خاص^(*).

(*) - narrative medium .

(*) - culture .

ولكن ما معنى أن نقرأ العلامات المكتوبة كنص خاص؟ أن نقرأ بوصفها أدبا. قد يمكن أن يقرأ عالم الجغرافيا - مثلاً - أو عالم للتاريخ نصاً أدبياً ليحصل منه على مبتغاه، لكنه لن يستطيع قراءته قراءة أدبية إلا إذا واجه للنص مزوداً بفهم مسبق ومعرفة باطنية لعمليات الخطاب الأدبي. وما لم يكن مزوداً بهذه المعرفة وله ألفة بالتقاليد التي تستند إليها قراءة الأعمال الأدبية، فإنه سيقف حينئذ أمام النص مكتوفاً، فلا يعرف ما هو صانع بهذه التوليفة الغريبة من العبارات. قد تمكنه معرفته باللغة من فهم العبارات والكلمات والجمل، لكنه لن يكون قادراً على قراءتها أدبياً أي بوصفها أدبا، لأنه يفترق إلى الملكة الأدبية التي تمكن من حازها من إنجاز ذلك. إنه - والحالة هذه - لم يقم ببرمجة نفسه على "تحو" الأكب التي من شأنها أن تعينه على الفهم".

لقد ظهر في كلامنا مصطلح الملكة الأدبية. وهو أحد المصطلحات الكثيرة التي تنتمي إلى عائلة "الملكة". واصطلاح الملكة اصطلاح اشتهر أصلاً على يدى عالم اللغة الأمريكى نوعم تشومسكى ونظريته فى النحو التوليدى. وهذا للمصطلح وقسمه الآخر الذى يقابله وهو الأداء^(٥)، كثيراً ما يضاهاى بينهما وبين مصطلحى سومير: اللغة والكلام. وقد امتد مفهوم الملكة إلى مجالات كثيرة، بعد أن أدرك علماء اللغة بأخرة، قصور هذه التفرقة التي اصطنعها تشومسكى لوقوفهم على جوانب لم يلتفت إليها هو ولا للذين نهجوا نهجه. وكان من جراء ذلك أن اتسع مفهوم الملكة ليشمل كل قدرة نحتاج إليها للنطق بالألفاظ المناسبة لكل موقف من مواقف حياتنا اللغوية والاجتماعية، للوصول إلى غايات بعينها: مخاطبة الرؤساء مثلاً وتقديم الاعتذارات أو الالتماسات وغير ذلك كإجراء مكالمة تليفونية مثلاً، فهذه كلها مسائل تحتاج إلى استيعاب بروتوكولاتها أو برامجها أو امتلاك ناصيتها^(٦). وبهذا اقتربت كلمة "الملكة" جداً من معنى كلمة المهارة التي يحصلها المرء بالتدريب وينالها بالاكتمال.

(٥) - Performance .

من هنا جاء مصطلح الملكة القصصية. وإذا كانت هذه الملكة محكومة - في جانب منها - بالثقافة، كما قدمنا، فهذا راجع إلى كونها سلوكاً مكتسباً شأنها في ذلك - كما أسلفنا - شأن اكتساب اللغة. لكنها كذلك تقوم - وهذا هو الجانب الآخر - على أساس من الاستعداد الكامن في الجنس البشري ونزوعه إلى اكتساب هذا النوع بعينه من السلوك، كمثال ما يقال في اللغة. وفي هذا الصدد يقول شولز: "وفي العالم الغربي المعاصر تبدو ثقافة الملكة القصصية"^(٢) متجانسة إلى حد كاف، حتى يمكن النظر إليها نظرتنا إلى لغة بعينها من اللغات، باعتبارها كلا ذا نظام.

لننظر في بعض نصوص الحكايات الشعبية: إن للكلمات "كان ياما كان" - كما يقول شولز - هي كلمات سحرية؛ بمعنى أنها أشبه بكلمة السر التي تفتح بها مغارة على بابا. فهذه كذلك يفتح بها في ذهن القارئ دائرة التقاليد الأدبية للقصة. وهي إذا ما قيلت حركت في ذهنه آلة تظل تدور وتتدفع في حركتها، ولا تتوقف هذه الحركة إلا بكلمات سحرية أخرى، مثل: "وعاشوا في ثبات ونبات"، أو ما أشبه. ومثل هذا يقال في النصوص الروائية الأخرى: ما إن يتبين القارئ الجنس الأنثى الذي تنتمي إليه حتى تفتح في ذهنه دائرة التقاليد الأدبية لهذا الجنس". ومن هنا نستطيع أن نفهم كلام كلر الذي سقناه في موضع آخر، وهو أن كتابه فقرة من الفقرات الصحفية مثلاً على هيئة الشعر، يهيئ لاستقبالها استقبالا مختلفا يستمد من الصورة التي في أذهاننا عن الشعر وتقاليده.

وجملة الأعراف والتقاليد الأدبية اللازمة لتفسير للنصوص راجعة في جانب منها إلى النصوص الأخرى التي تنتمي إلى الجنس الأدبي نفسه"^(١). ومن هنا تأتي فكرة للتواصل^(٤)، وهو مصطلح أدخلته إلى الدراسات النقدية جوليا كرسيتيفا في أواخر الستينيات. والاساس للمشارك بين السيميوطيقيين جميعاً فيما يتعلق بهذه المسألة، هو أنه مثلما أن العلامة لا تشير إلى الشيء الخارجى من أشياء العالم

(٢) - والكلمة التي يستعملها هنا هي narrativity .

(٤) - intertextuality .

كالجماد والنبات وغير ذلك، وإنما تشير إلى علامات أخرى سواها داخل النظام اللغوى مثلاً، فكتلك النصوص تشير إلى نصوص أخرى سواها. فالغنان - أدبياً أو رساماً - لا يستند إلى الطبيعة فى كتاباته أو لوحاته، وإنما يستند إلى الطرائق التى جرى عليها سابقيه فى تحويل الطبيعة إلى نصوص. فالنص يختبئ فى داخله نص آخر يشكل معناه، سواء كان المؤلف على وعى بذلك أو على غير وعى.

والتناص عادة ما يكون أكثر خفاء وأشد تعقيداً فى تفاعلاته مما يظهر فى المعارضات الشعرية مثلاً، أو النصوص التى تشترك فى موضوع واحد، كالمسرحيات التى تناولت قصة أوديب مثلاً، فإنه على الرغم من أن بين هذه النصوص بالفعل علاقة تناص، إلا أن تلك صورة ساذجة للفكرة. ذلك أنه فى إطار الغرض الشعرى الواحد، كالرثاء، كل مرثية هى نص يختبئ فى سواها من المراثى.

الجنس الأدبى إذاً مفهوم مبناه على التناص: فأى قصيدة غنائية، أو غير غنائية، تجرى على التقاليد التى ترجع إلى التراث الأدبى الذى ينتهى إلى الشاعر. ولا يوجد نص فى الحقيقة - كما تذهب كريستيفا - حر من النصوص الأخرى التى يقوم بينها حوار لا ينتهى، سواء فى الحقيقة للوحدة أو للحقب المتعاقبة. النص بهذا المعنى هو تحويل^(٥) عن نص آخر. ولذلك كان التناص، أو كمن النصوص بعضها فى بعض إطاراً مرجعياً هاماً يعين على تفسير للنصوص^(٦).

ونعود إلى ذكر الملكة القصصية التى تقوم على التفرقة - كما ظهر مما تقدم - بين القصة والوميض القصصى. وهذه التفرقة هى الأساس الذى ينهض عليه هذا الفصل برمته الذى جعلنا عنوانه بويطيقاً للرواية. يقول لودج^(٧). لا شك أن أعظم الإنجازات فى هذا الصدد - يقصد بويطيقاً للرواية - فى العصور الحديثة كان راجعاً إلى التفرقة التى أقامها الشكليون الروس بين الفابولا^(٨) والسوزيت^(٩) - بين الحكاية

(٥) - Transformation .

(٦) - fabula .

على النحو الذى ربما حدثت عليه حدوثاً فعلياً فى الزمان والمكان فى خط ممتد من الأحداث المتجاورة التى لا حصر لها - الحكائية فى صورتها البيضاء المحايدة، وبين النص الفعلى الذى ظهرت فيه للحكائية: النص بكل ما فيه من فجوات ومحذوفات وتأكيدات وإعادة لترتيب الأحداث.

وقد تعددت المصطلحات التى استعملت فى نظرية الرواية - فى هذه النقطة، وكلها تنصب دلالاتها فى نفس المفاهيم. فأولاً كان للفرقة التى قال بها إميل بنفمست بين الحوار^(٢) والسرد^(٣) تأثير واسع على النظرية الأدبية. وقد استعمل فى الإنجليزية الكلمة plot لمقابلة المصطلح الشكلى sjuzhet، وإن كانت الكلمة الإنجليزية غير مناسبة لترجمة المصطلح، كما يظهر فى شكوى بعض الباحثين^(٤).

وفى نظرية الشكليين الروس يمكن على نحو مبدئى أن نقيس التفرقة التى قالوا بها بين الفابولا والسوزيت، بالتفرقة التى قالوا بها - كذلك - بين لغة الشعر ولغة الاستعمال، أو اللغة العادية التى يستعملها الناس. فالحيل^(٥) البلاغية التى تظهر فى النص الروائى ليس مراداً بها أن تكون سبيلاً إلى الإقضاء أو الكشف عن الحكاية أو الفابولا، بل إن لها عليها تأثيراً إغريبياً^(٦). هذا الإغراب إنما ينشأ أساساً من جعل العلاقة بينها وبين الفابولا علاقة بين الأمامية^(٧) والخلفية^(٨) - أى بين عنصر تجعل له الصدارة وعنصر آخر خلفى يرى فى ضوئه العنصر الأمامى.

وتعد للمحاولة التى قام بها شلوفسكى Shklovsky فى هذا الصدد من المحاولات الأولى على مستوى بويطيقا الرواية، وهى محاولة كان لها تأثير كبير

(٢) - sjuzhet .

(٣) - discours .

(٤) - histoire .

(٥) - devices .

(٦) - defamiliarizing .

(٧) - foreground .

(٨) - background .

على النقد البنوي الذي جاء من بعد. كان اهتمام شلوفسكي يتجه إلى ذلك الجانب من البنية القصصية للرواية الذي يمكن أن تمارس عليه عملية الإغراب نشاطها، ألا وهو الحكمة. فهو يميز بين القصة والحكمة - أي الفايولا والمسوزيت - فالقصة هي الأحداث في تسلسلها الطبيعي أو المادة الخام، والحكمة هي الطريقة التي يتم بها إغراب القصة. ولذلك يمكن للنظر إلى الحكمة في الرواية كما ينظر إلى الإيقاع والقفافية في القصيدة^{١١}. بل يمكن أن يقال إن البطل في أى قصة إنما هو وظيفة تنهض بها الحكمة وهي التي تخلقها خلقاً، تماماً مثل هاملت الذي خلقته تقنية المسرح، كما يقول شلوفسكي^{١٢}.

وعملية الإغراب تقتضى وجود "معيّار" مألوف أو أساس يمكن مخالفته وإيقاع الإغراب عليه. وغيب هذا المعيار ينفي الممالة ويقوضها من أساسها. ولذلك يرى هو كس^{١٨} أن من أفضل الأعمال التي عالجت هذه المشكلة ما قام به بروب في كتابه مورفولوجيا الحكاية الشعبية الذي يعد خطوة هامة أخرى في مجال بويطيقا الرواية. فاهتمام بروب في الحقيقة هو بالضبط "بالمعايير" التي يظهر منها عمل للبنية القصصية.

اتضح لنا حتى الآن - إذاً - شيان: أولاً التفرقة بين المرد والحوار. وثانياً التفرقة بين النص والحكاية. وهاتان الوصيلتان هما الأساس الذي يبنى عليه المنهج الميميوطيقى في تحليل النصوص الروائية وفك شفرتها^{١٩}.

وإذا صح أن أصحاب النظرية الروائية قد اتفقوا على شيء، فهو أن نظرية الرواية تقتضى هذه التفرقة التي ذكرناها بين القصة والعمل القصصى. وهذا شيء يراه كل^{٢٠} - من المشتغلين بالنظرية - مقدمة لا يستغنى عنها في نظرية الرواية. فعلى المرء أن يفرق - إذا أراد أن يدرس الرواية - بين ما هو روائى وما ليس بالروائى. وهذا يقتضى أن يوضع في الاعتبار دائماً أن العمل الروائى تبرز فيه جملة متتابعة من الأحداث. وعلى من أراد أن يقوم بتحليل النص أن يكون قادراً على تحديد هذه الأحداث ووظيفتها في كونها شيئاً يسبق وجوده وجود النص، كما يوجد مستقلاً عنه.

وقد يوقع هذا القول في وهم للقارئ أن أصحاب النظرية الروائية يعتقدون أن أحداث قصة من قصص بلزاك مثلاً قد وقعت بالفعل، أو أن بلزاك قد تصور الأحداث أولاً ثم جسدها في الخطاب الروائي. وهذا ما يبادر كلر إلى نفيه. يقول: وإنما يلزم لكى يقوم للمرء بالتحليل الروائي لنص من النصوص أن يتعامل معه باعتباره محاكاة لأحداث^(١) ينظر إليها على أن لها وجوداً مستقلاً عن أى وجهة نظر معينة تظهر من خلالها الأحداث في العمل الروائي، وينظر إليها كذلك على أن لها خصائص الأحداث الحقيقية التى لها وجود فعلى. ويترتب على ذلك أن العمل الروائي ربما لم تظهر فيه العلاقة بين حدث من أحداثه وحدث آخر على المستوى الزمنى، ولكن الناقد ينبغي عليه أن يكتين ذلك فى التسلسل الطبيعي للأحداث، كما لو كانت قد وقعت بالفعل متزامنه أو متعاقبة. والثمرة التى نجنيها من وراء ذلك أنه يتيسر لنا عندئذ أن نقوم بتشخيص العمل الروائي على أنه قام بتعديل الترتيب الطبيعي للأحداث، أو أنه أزال هذا الترتيب، فنتمكن حينئذ من إبراز وجهة النظر الروائية^(٢). وهكذا يمكننا من خلال إقامة أساس غير نصي أن ننظر إلى كل شئ فى النص على أنه طريقة فى تفسير هذا الأسس وتقييمه^(٣).

ومفهوم وجهة النظر هذا مما تركز عليه اهتمام صاحب كتاب بلاغة الرواية^(٤) الذى طلع به على الناس عام ١٩٦١. وفيه ينظر إلى الرواية على أنها مكونة من قاص^(٥) وقصة^(٦)، وذلك قيل أن يفتح النقد فى إنجلترا وأمريكا على للنظرية البنوية التى انطلقت من القارة الأوروبية. وقد سبق واين بوث بكلامه هذا عن وجهة النظر ما قال به جينيت الذى اصطنع لذلك مصطلح البؤرة^(٧). ولكن جينيت يرى أن مصطلح وجهة النظر لا يميز بين الرواى وبين الشخصية التى تتم رؤية

(١) - representation .

(٢) - point of view .

(٣) - teller .

(٤) - tale .

(٥) - focalization .

الأحداث من منظورها هي. فعادة ما يكون الراوى وصاحب المنظور متباينين فى عملية القص، وإن كان احتمال اختلاطهما معاً إنما يزداد إذا جاء القص بضمير المتكلم وليس الغائب. فغالباً ما يبدو الراوى وصاحب المنظور شيئاً واحداً، ولكن يمكن الفصل بينهما، وإن لم يتميز أحدهما عن الآخر^(٥).

ويذهب جينيت إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيما يراد الإعلام به من معلومات، وهو ينهض من خلال اختيار - أو عدم اختيار - وجهة نظر بعينها^(٦). ومعنى ذلك أن المنظور مبناه على من الذى تسود وجهة نظره فى موضع بعينه من النص وتوجه - أى وجهة النظر هذه - الحكاية عندئذ وجهتها^(٧). وهنا يقيم جينيت تفرقة أساسية بين البوارة والقص^(٨) أو بعبارة أخرى بين من يرى، ومن يتكلم - كما سيأتى بيان ذلك بالتفصيل.

والقص أحد ثلاثة مفاهيم فى نظرية جينيت. فإذا كانت التفرقة عند النقاد بين شيتين هما القصة والعمل القصصى، فهى عنده بين ثلاثة أشياء: القصة والعمل القصصى والقص. فالمراد بالقصة ما سبق أن شرحناه وهو الحكاية نفسها باعتبارها مجموعة الأحداث أو ما يطلق عليه جينيت محتوى الرواية. وهو ما يمكن أن نلخص به العمل الروائى إذا أردنا أن نشرح ما تكور حوله هذه الرواية أو تلك، وهو حينئذ الشخصيات والأحداث فيها. وينظر جينيت هذا بما أطلق عليه سويسر لفظ المدلول. ولما العمل القصصى فهو النص نفسه مكتوباً أو ملفوظاً، أو هو الخطاب الذى تظهر فيه القصة وربما أعيد فيه ترتيب الأحداث، وفيه تنهض الشخصيات فى علاقات متنوعة بعضها مع بعض - علاقات إذا قرئت بما عليه القصة فى الأساس، ظهر الاختلاف فى كونها لم تكن على هذا النحو من الاكتمال

(٥) - narration .

الذى ظهرت عليه فى النص الروائى. وهذا ما يراه جينيت مناضراً لمقولة سوسير عن الدال. وهناك شئ آخر هو عملية القص أو الإخبار بالقصة نفسه، وهو ما يطلق عليه عملية لإحداث الفعل الروائى^(٧٦).

ويرى بعض النقاد^(٧٧) أن تفرقة جينيت هذه بين الأشياء الثلاثة، ترتد فى النهاية إلى شيئين فقط، هما المفهوم اللذان أشير إليهما عند النقاد الروس بالفابولا والسوزيت.

إن دراسة وجهة النظر فى الرواية قد بلغت ذروتها فيما قام به جينيت فى كتابه الخطاب الروائى، ولذلك يجب أن نقف وقفة تفصيلية عند أفكاره فى هذا الكتاب.

إن النقطة التى يجعلها جينيت منطلقه فى تحليل الخطاب الروائى، هى التقسيمة التى قال بها من قبل تودوروف، حين ذهب إلى أنه يمكن تصنيف المسائل المتعلقة بالرواية فى ثلاث مقولات: مقولة الزمن (زمن الفعل)^(٧٨)، وهى تعبر عن العلاقة بين الزمن فى القصة والزمن فى الخطاب الروائى أى النص، ومقولة الوجه^(٧٩)، وهى تعبر عن طريقة الراوى فى إدراك القصة. وهذه المقولة تتصل أساساً بمسألة "وجهة النظر" الروائية. ومقولة الصيغة^(٨٠) وتعبر عن نمط الخطاب الذى يستعمله الراوى. وهما أعنى مقولتى الوجه والصيغة يجتمع فيهما معاً المسائل المتعلقة بالمسافة^(٨١) وهى المسائل التى تتناولها التراث النقدى الأمريكى المنحدر إلينا من هنرى جيمس فى ضوء التقابل بين الإظهار^(٨٢) والإخبار^(٨٣) (أو القص)، وهو ما

(٧٦) - the producing of the narrative action -

(٧٧) - tense -

(٧٨) - aspect -

(٧٩) - mood -

(٨٠) - distance -

(٨١) - showing -

(٨٢) - telling -

يعد إحياء لمقولات أفلاطون عن المحاكاة (١) والحكى (٢). إحدى المقولات تتعلق بالطرق المختلفة لأداء الأقوال التي تنطق بها الشخصيات، والأخرى تتعلق بطرق حضور الراوى أو القارئ فى الرواية على نحو صريح أو ضمنى (٣).

والمصطلحات الثلاثة هى فى الأساس اصطلاحات نحوية. وكلها تنطق بالفعل verb. والسبب فى ذلك راجع إلى أن جينيت يرى أن الرواية هى فعل مكبر - هى توسع فى الفعل (٤). فمثلاً: أنا أمشى، جاء فلان، هما صورتان مصغرتان للرواية. والعكس كذلك صحيح. فالأدبىة ليست إلا تضخيماً أو توسيعاً لهذا الفعل: عوليس يعود إلى وطنه فى إيثاكا. ورواية برومست التى يعنى جينيت بتحليلها - على مدار كتابه كله - هى تعبير متبع لهذا الفعل: مارسيل يصبح كاتباً (٥). وإذا أردنا نحن مثلاً خاصاً من عندنا، وكانت قصة اللص والكلاب مثلاً هى موضوع التحليل قلنا إن الرواية ليست إلا تضخيماً كذلك لهذه الجملة التى لا تشمل إلا على فعل ولحد ليس غير: سعيد مهران يفشل فى الانتقام من أعدائه.

هذه المقولات الثلاثة يتناولها جينيت تحت خمسة عنوانات، الثلاثة الأولى منها، وهى: ترتيب الأحداث (٦)، والمدة (٧)، ومعدل التردد (٨)، تختص جميعاً بتناول الزمن. وأما الرابع فيتناول الصيغة mood، والخامس يتعلق بالصوت (٩). أما الزمن والصيغة - وهى العنوانات الأربعة الأولى - فيدخلان تحت بحث العلاقة بين القصة وللرواية أى بين القصة والنص، بينما يظهر أثر الصوت على مستوى العلاقة بين

(١) - mimesis

(٢) - diegesis

(٣) - order

(٤) - duration

(٥) - frequency

(٦) - voice

القص والرواية (النص) من جهة، وعلى مستوى العلاقة بين القص والقصة من جهة أخرى^{٣١}.

أما المفردة الأولى من مفردات جينيت الخمسة، فهي المتعلقة بنظام ترتيب الأحداث في الرواية. ولا بد أولاً أن نميز بين شيئين: زمن الشيء الذي يحكى أو زمن القصة، وزمن الرواية وهو الزمن الذي يظهر في النص. وإذا استعملنا عبارة أخرى، قلنا إن هناك زمينين: زمن المندول، وهو زمن القصة، وزمن الدال أو الرواية أو النص أو الخطاب للروائي أو ما شئت من ألفاظ.

نحن هنا إذًا بإزاء نوع من الثنائية تسمح - كما يقول كريستيان متر^{٣٢} - بالتحريف في التسلسل الزمني، هذا التحريف الذي هو سمة للأدب الروائي بعمامة: أن نوجز ثلاث سنوات من حياة البطل مثلاً في جملتين أو نلجأ إلى المونتاج، وذلك في الأفلام الروائية فتمتدّل بذلك لقطات سريعة إلخ. وهذه الثنائية لا تسمح لنا بذلك فحسب، بل هي تحفزنا إلى أن نعد من بين وظائف الرواية اختراع مشروع زمني يقام في ضوء مشروع زمني آخر.

إن تغيير تسلسل الزمن في الرواية له في الإنجليزية مصطلح معروف وهو anachrony الذي يعنى وضع حادثة في غير موضعها بتقديمها على حادثة سواها أو بتأخيرها عنها، خلافاً لما عليه الحال في التسلسل الطبيعي للأحداث. إن هذا التغيير سمة يتصف بها الأدب الروائي بعمامة كما قلنا. وفي التراث الأدبي الغربي - كما يقول جينيت - نجد ذلك إحدى خصائصه الاستهلاكية. في السطر الثامن مثلاً من الإلياذة يستهل الراوى روايته بالشجار الذي نشب بين أخيل وأجا ممنون، هذا الشجار الذي جعله الراوى نقطة للبداية التي يعود منها إلى الوراء عشرة أيام تقريباً ليكشف عن مسبب هذا الشجار في حوالى ١٤٠ سطراً قائمة على الاسترجاع^(٤)، أى استرجاع أحداث ماضية (الإهاته التي وجهت إلى كريسيس - غضب أبولو - الطاعون). ومن الحقائق المعروفة أن هذه للطريقة في الاستهلال قد صارت فيما

(٤) - retrospection .

بعد إحدى الخصائص الشكالية للملحمة. ومن الحقائق المعروفة كذلك أن التراث الروائي الغربي انتهج هذا الأسلوب الذي جرى عليه سلفه، حتى في صميم تراثه من الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر.

لذلك لا ينبغي القول بأن هذا التحريف في الزمن أو التغيير في نظام تسلسله هو من الأمور التي تقع في حيز الندرة، ولا أنه من مخترعات الرواية الحديثة، بل على العكس من ذلك تماماً فهو مصدر تقليدي يستمد منه القصص الأدبي^{٣٣}. ولذلك كانت مسألة وجود الدرجة صفر في التحريفات الزمنية، وهي الدرجة التي يتطلب فيها زمن الرواية وزمن القصة تطبيقاً تاماً أمراً افتراضياً ليس غير، لكن لا وجود لذلك في الواقع.

إنه لكي ندرس الترتيب الزمني في النص الروائي لا بد أن نقارن الأجزاء الزمنية التي يتكون منها الخطاب الروائي أو النظام الذي رتب عليه الأحداث، أقول نقارن ذلك بنظام الترتيب الذي جاءت عليه هذه الأحداث نفسها أو الأجزاء الزمنية التي تتكون منها القصة. إننا نقيم هذه المقارنة مسترشدين بالنص الروائي الذي يشير إلى ذلك صراحة أو يستنبط ذلك منه ضمناً من خلال بعض المفاتيح غير المباشرة. على أن هذا لا يتيسر لنا في جميع الأحوال، بل هو عديم الجدوى وعقيم في بعض الحالات، كروايات روب - جرييه الذي يعتمد عمداً إلى محو كل أثر يدل على الزمن. هذا من جهة. ومن جهة أخرى فهذا العمل ممكن بل ضروري إذا جئنا لدراسة الرواية الكلاسيكية. فالخطاب الروائي ثمة لا يلجأ إلى تغيير ترتيب الأحداث إلا ويخبرنا بذلك. ولذلك ينبغي إذا صلفنا في بعض مقاطع الرواية مثلاً قولاً كهذا: "قبل ذلك بثلاثة أشهر...." أن نأخذ في الاعتبار أمرين: أن هذا المشهد يأتي في الرواية تالياً لامتوا، وأن نفترض أنه يأتي في القصة متلوّاً وليس تالياً. إن هذه العلاقة بين الاثنين أساسية في النص وإهمالها لا يعد تجاوزاً للنص فحسب، بل هو كذلك قضاء عليه أو بتعبير جينيت قتل له^{٣٤}.

ولو أنعمنا النظر قليلاً في افتتاحية الإلياذة التي أشرنا إليها، لوجدنا الحركة الزمنية فيها أكثر تعقيداً من مجرد كونها حركة استرجاعية أساسها النظر إلى أحدث الماضى:

"أيها للربة حدثى عن غضب أخيل بن بليوس، الغضب المدمر الذى أدى إلى محن لا حصر لها حاقّت بأهل اليونان، وألقى بكثير من الأرواح القوية للأبطال فى هاديس (جهنم) وبأجسادهم فرائس للكلاب ولكل طير مجنح، وهذا ما عمل على تحقيقه مستشار زيوس منذ اليوم الذى تخلى فيه أثريديس Atreides - فى أول نزاع شب - عن ملك الإثس النبيل أخيل.

فمن ذا من بين الآلهة جعل الاثنين يتنازعان ويختلفان؟ حتى ابن ليتوس وزيوس؛ لأنه وقد غضب للملك سلط على الجيش طاعونا وببلا حتى أخذ الناس منه يهلكون، لأن أثريديس ألحق الإهانة بالكاهن كريسيس".

إن نقطة البدء التى ينطلق منها هوميروس هى غضب أخيل، وهذا هو الموضوع الأول. أما الموضوع الثانى فهو ألوان الشقاء التى حاقّت بأهل اليونان التى هى فى حقيقة الأمر مترتبة على هذا الغضب. وأما الموضوع الثالث فهو الشجار بين أخيل وأجاممنون وهو السبب المباشر للغضب، ومن ثم فهو سابق عليه. ثم يستمر صاحب الإلياذة فى الرجوع إلى الوراء من سبب إلى سبب، فالطاعون سبب الشجار، وأخيراً فالإهانة التى لحقت كريسيس هى سبب الطاعون.

إن هذه العناصر الخمسة فى الافتتاحية التى افتتحت بها الإلياذة يمكننا أن نطلق عليها: أ، ب، ج، د، هـ وفقاً لترتيبها فى النص. أما ترتيبها فى القصة فله وضع مختلف، فهى تأخذ زمنياً هذه الأوضاع: ٤، ٥، ٣، ٢، ١. وعلى ذلك يمكن أن نصوغ علاقة الزمنيين فى الرواية والقصة فى هذه المعادلة:

أ٤- ب٥- ج٣- د٢- ه١

وبهذا نلاحظ أن الحركة الزمنية في النص أقرب إلى أن تكون رجوعاً
القهرى إلى الوراء، فهي حركة قهرية تقريباً^{٣٥}.

وإذا ما تركنا إلياذة هوميروس، ومضينا في تحليل التحريف الزمنى أبعد من
ذلك، وجدنا من صور هذا التحريف أو التعديل في وضع الزمن في الرواية أن
المستقبل يصير حاضراً. ولكن المستقبل هنا تتكون عنه في الماضى فكرة في عقل
إنسان ما، هو مثلاً شخصية جان في رواية بروست المسماة جان سانتي Jean
Santeuil. فالبطل يعثر بعد عدة سنوات على الفندق الذى تقم فيه مارى كوسيشيف
Marie Kossichef التى وقع في حبها ذات يوم، فيقارن الانطباعات التى تولدت
اليوم لديه بتلك التى تخيل ذات يوم أنها ستتولد اليوم عنده:

"أحياناً حين يمر من أمام الفندق يتذكر الأيام الممطرة التى كان يحضر فيها
مربيته هذه المسافة في رحلة حج. لكنه تذكر تلك الأيام من غير أن تتأبه الكتابة
التي ظن أنه سيتجرعها ذات يوم حين يشعر أنه لم يعد يحبها. لأن هذه الكتابة التى
تخيلها مسبقاً قبل أن تحدث له هذه اللامبالاة التى وقعت له بالفعل، إنما جاءت من
حبه لها. وهو حب لم يعد له وجود".

وإذا أردنا تحليل الزمن في هذا النص، نوجب علينا أولاً أن نقوم بتجزئته
إلى مقاطع، ثم نقوم بوضع رقم لكل جزء من هذه الأجزاء التى يتكون منها، بحيث
يُنظر هذا الرقم الزمن الأصيل للحدث في القصة. إننا هنا أمام تسعة أجزاء في
النص يتوزعها وضعان زمنيان للقصة هما: ٢ (الآن = اللحظة الحاضرة)، ١ (ذات
يوم = الماضى). وبغض النظر عن الطبيعة التكرارية للأحداث التى يشير إليها
ظرف الزمان "أحياناً"، فإنه يمكننا أن نرجع أجزاء النص إلى أوضاعها الزمنية
على النحو الآتى:

الجزء أ يتسق مع الوضع ٢ (أحياناً حين يمر من أمام الفندق يتذكر)

الجزء ب يتسق مع الوضع ١ (الأيام الممطرة التي كان يحضر فيها مربيته هذه للمسافة فى رحلة حج).

الجزء جـ يتسق مع الوضع ٢ (لكنه تذكر تلك الأيام من غير أن)

الجزء د يتسق مع الوضع ١ (تنتابه الكآبة التي ظن)

الجزء هـ يتسق مع الوضع ٢ (لأنه سيتجرعها ذات يوم حين يشعر أنه لم يعد يحيا).

الجزء و يتسق مع الوضع ١ (لأن هذه الكآبة التي تخيلها مسبقاً)

الجزء ز يتسق مع الوضع ٢ (قبل أن تحدث له هذه اللامبالاة التي وقعت له بالفعل).

الجزء ح يتسق مع الوضع ١ (إنما جاءت من حبه لها)

الجزء ط يتسق مع الوضع ٢ (وهو حب لم يعد له وجود)

وحيث أننا يمكننا أن نصوغ المعادلة الزمنية للعلاقة بين القصة والرواية على النحو الآتى:

٢أ-ب-١-ج-٢-د-١-هـ-٢-و-١-ز-٢-ح-١-ط-٢

وهنا نجد أنفسنا أمام حركة زجرارية تماماً.

وعلى الرغم من هذا التحليل الذى تقدم لهذا المثال من بعض أعمال بروس، إلا أننا لم نستفد بعد تحليله زمنياً على مستوى التعاقب نفسه بين الأجزاء، وعلمنا لذلك أن نتبين العلاقات التي تربط كل جزء من هذه الأجزاء بالآخر.

فيذا أخذنا الجزء أ باعتباره نقطة البداية (ومن ثم فله وضع مستقل)، أمكن حينئذ أن نقول إن الجزء ب استرجاعى. ويمكننا أن نقول إن هذا الاسترجاع ذاتى بمعنى أن الشخصية نفسها تتبناه، ولا عمل للرواية هنا أكثر من تقرير الأفكار الحالية التي للشخصية "كان يتذكر". وهكذا نرى أن الجزء ب تابع للجزء أ؛ فهو يومس بكونه استرجاعياً بالنسبة إلى الجزء أ.

والجزء جـ يستمر في الرجوع إلى القسم أ ولكن دون أن يكون تابعاً له ومرة أخرى نجد القسم د استرجاعياً، لكن الاسترجاع هذه المرة يتبناه النص نفسه مباشرة؛ إذ من الواضح أن الراوى هو الذى يذكر أن الكتابة لا وجود لها، حتى لو كان البطل نفسه يلاحظ هذه الملاحظة.

والجزء هـ يعود بنا إلى الحاضر ولكن بطريقة مختلفة جملة وتفصيلاً عن الجزء جـ؛ لأن الحاضر ينظر إليه هذه المرة على أنه ينبثق من الماضى و "من وجهة نظر" الماضى: إنه ليس مجرد عودة بسيطة إلى الحاضر لكن توقع للحاضر من داخل الماضى. وهو توقع ذاتى بغير خفاء. إن الجزء هـ بذلك تابع للجزء د، مثملاً أن د تابع للجزء جـ؛ بينما الجزء جـ له وجود مستقل شأنه شأن الجزء أ.

أما الجزء و فهو يعود بنا مرة أخرى إلى الوضع ١، أى الماضى، على مستوى أعلى من مستوى التوقع فى الجزء هـ؛ هو مجرد عود إلى الوضع ١ لا أكثر ولا أقل، وهو عود إلى وضع تابع. والجزء ز هو كذلك توقع، لكنه توقع موضوعى هذه المرة؛ لأن جان الذى ينتمى إلى الزمن الذى لنقضى نتبأ بأن ينقضى الحب مثملاً تتبأ بالكتابة - وليس اللامبالاة - لفقدان هذا الحب.

ولما الجزء ح فهو مجرد عود إلى ١، شأنه شأن الجزء و. والجزء ط يشبه الجزء جـ فى كونه ليس إلا عوداً إلى ٢ أى إلى نقطة البداية.

بعد هذا التحليل الذى ظهر فيه بعدان آخران هما التبعية والاستقلال، يستبدل جينيت بالمعادلة الأولى معادلة أخرى، على هذا النحو:

٢١ (ب) ١ جـ ٢ [د (هـ) ٢] و ١ (ز) ح ١ ط ٢

وفيها يتيسر لنا أن نرى بوضوح الاختلاف بين الأجزاء: أ، جـ، ط من جهة والأجزاء هـ، ز من جهة أخرى، فكل منهما نفس للوضع الزمنى لكن ليس على نفس المستوى الهرارى.

إن جينيت يمضى فى تحليل الزمن وتعتقداته فى رواية بروست "فى إثر زمان مضى"^(٢) وبيان صور مختلفة له غير هذه العينة التى تقدمت والتى جمعت ألواناً شتى من العلاقات الزمنية متمثلاً ذلك فى الاسترجاعات الذاتية والموضوعية، والتوقعات الذاتية والموضوعية كذلك، والعود إلى كل من هذين الوضعين. وهو يستبدل بمصطلحي الاسترجاع retrospection والتوقع anticipation مصطلحين آخرين لهما نفس المعنيين وهما: analepsis للاسترجاع و prolepsis للتوقع أو استشراف المستقبل، مع استبقاء المصطلح anachrony للدلالة به على التحريف الزمنى بقسميه. إلا أن أهمية تحليل جينيت للزمن أنه ينتهى فيه إلى نتيجة تجعل لهذا التحليل مغزى وليس مجرد جهد عبثى يمتد فى الفراغ المطلق بلا معنى، بل يصبب آخر الأمر فى نتائج تلقى ضوءاً كاشفاً على العمل الذى يعرض طول الوقت لتحليله. يقول: إن أهمية القصة القائم على التحريف الزمنى فى "فى إثر زمان مضى" متصلة بالشخصية الاسترجاعية فى رواية بروست التى هى برمتها حاضرة فى عقل الراوى فى كل لحظة من اللحظات. فمنذ اليوم الذى أدرك فيه الراوى، وهو مغشى عليه من النشوة، للمعنى الجامع لقصته، وهو لا يتوقف أبداً عن الإمساك بكل خيوطها فى وقت واحد، والقبض على كل الأمكن واللحظات فيها فى وقت واحد، لكى يكون قادراً على إقامة تعدد فى العلاقات "التسكوبية" بينها: هذا نوع من كلية الوجود، كلية وجود مكانية وزمنية أيضاً^(٣).

لكن التحريف الزمنى لا يمكن أن نصل من خلاله وحده إلى نتائج حلسمية، لأنه لا يصور إلا ملمحاً واحداً من جملة الملامح التى تتصل بالزمن فى الرواية. فمن الواضح مثلاً أن تحريفات السرعة - سرعة الأحداث تساهم فى الخروج من أسر الزمنية الروائية شأنها فى ذلك تماماً شأن التجاوزات التى تتصل بنظام ترتيب الأحداث زمنياً، وهو ما يشكل العنصر الثانى عند جينيت من العناصر الخمسة، وهو عنصر المدة.

* * *

(٢) - وهى الترجمة التى نختارها للعنوان: A la recherche du temps perdu بدلا من الترجمة العربية الشائعة وهى البحث عن الزمن المفقود. وجدير بالذكر أن الترجمة الإنجليزية للعنوان الفرنسى جاءت هكذا:

لكن تصادفنا في هذا المجال صعوبة مرجعها إلى استحالة قياس المدة في الرواية، هل هي مدة القراءة؟ حتى ذلك يختلف من شخص لآخر. وحتى على مستوى الشخص الواحد تختلف مدة القراءة باختلاف الظروف. الأمر هنا بخلافه في الموسيقى مثلاً أو السينما. ولا وجود للدرجة صفر أو النقطة المرجعية التي تصورنا وجودها على مستوى نظام ترتيب الأحداث زمنياً؛ لأن ذلك سيكون معناه هنا تطبيق المدة الزمنية في كل من الرواية والقصة، وذلك مستحيل. وقد يقال إن ذلك ممكن على مستوى الحوار في الرواية، وهو حينئذ الحوار الذي لا يتدخل فيه الراوي بالزيادة أو النقصان. وهنا نبادر إلى القول إن كل ما يمكن للكاتب أن يفعله داخل هذا الحيز - حيز الحوار هو تقرير كل ما قيل بالضبط، لكن لا يمكن الوقوف على السرعة التي نطقت بها الكلمات مثلاً أو على المواضيع الصامتة في الحوار التي تتوقف فيها الشخصية عن الكلام. لذلك نستطيع أن نقرر أن هذا العنصر لا يصلح أن يكون مؤشراً زمنياً للعلاقة بين الرواية والقصة.

لكن كما نقول مثلاً عن شخص إنه يجري بسرعة خمسة عشر ميلاً في الساعة، فنقاس السرعة على أساس من علاقة عنصر زمني بآخر مكاني، كذلك يمكن أن نقاس السرعة في الرواية بالعلاقة بين المدة الزمنية في القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والأعوام، وبين طول النص في الرواية مقيساً بالأسطر والصفحات. وعندئذ ستكون رواية الدرجة صفر هي الرواية التي تقوم على سرعة ثابتة لا تتغير، لا إبطاء للإيقاع فيها ولا إسراع، فعلاقة المدة في القصة والطول في الرواية حينئذ ثابتة دائماً.

ومن الصعب تخيل وجود رواية بهذه الصفة لا تتوع للسرعة فيها ومن ثم لا تتوع في الإيقاع، مما يجعلنا ننتهي إلى ملاحظة على جانب كبير من الأهمية وهي أنه يمكن أن تكون هناك رواية بغير تحريفات على مستوى الترتيب الزمني، لكن لا يمكن أن تكون هناك رواية ليس بها اختلافات إيقاعية.

وينبغي أن يكون معلوماً أنه على مستوى الوحدات الصغرى فى الرواية فإن التحليل الذى يبنى على أساس من بيان التفصيلات الإقاعية سيكون كلياً غير دقيق؛ لأن زمن القصة لا يشار إليه بالنقطة التى نحتاج إليها. لذلك لا يصلح هذا التحليل إلا على مستوى الوحدات الروائية الكبرى. فينبغي أولاً أن نحدد منذ البداية الوحدات الكبرى التى سنتقرر لدينا على أنها كذلك، ثم نقيس زمنها على مستوى القصة. ثم ينبغي ثانياً أن يكون بين أيدينا سجل زمنى داخلى واضح ومتناسك ولو على نحو تقريبي. أما الأمر الأول فقد يكون من السهل القيام به على ما يقول جنيت ولكن الثانى ليس كذلك.

على أن جنيت جعل المتغيرات الأساسية للسرعة فى رواية بروسى على النحو الآتى:

كومبراي: ١٤٠ صفحة مخصصة لحوالى ١٠ سنوات.

حب سوان: ١٥٠ صفحة مخصصة لحوالى سنتين.

جيلبرت: ٢٠٠ صفحة مخصصة لحوالى سنتين.

(هنا حذف سنتين اثنتين)

باليك ١: ٢٢٥ صفحة لثلاثة أشهر أو أربعة.

٠. جيرمانتس: ٥٢٥ صفحة لسنتين ونصف السنة. لكن ينبغي أن نقرر أن هذا القسم نفسه يشتمل على متغيرات واسعة ففيه ٨٠ صفحة لحدث مدته يجب أن تكون ساعتين أو ثلاثة، ١١٠ صفحات خاصة بالكلام عن عشاء الدوقة الذى يمتد لنفس المدة الزمنية تقريباً، ٦٥ صفحة عن أمسية للأمر. بعبارة أخرى فإن حوالى نصف هذا القسم مخصص لزمن مدته أقل من عشر ساعات.

باليك ٢: ٢٧٠ صفحة لحوالى ستة أشهر.

لأبرثين: ٤٤٠ صفحة لحوالى ١٨ شهرا، منها ٢١٥ صفحة مخصصة ليومين فقط، ٩٥ صفحة لأمنية موسيقية.

فينيس: ٣٥ صفحة لعدة أسابيع.

(حذف على جانب من الغموض مدته عدة أسابيع على الأكل)

تانسوفي: ٣٠ صفحة لعدة أيام

(حذف حوالى ١٢ عاما)

الحرب: ١٠٠ صفحة لعدة أسابيع، التقسم الأكبر منها مخصص لأمنية واحدة.

(حذف "عدة سنوات")

ماتينييه جيرماتنس: ١٥٠ صفحة لمدة ساعتين أو ثلاث ساعات ٣٣.

إن جنيت ينتهى من خلال هذه القلمة إلى نتيجتين: الأولى أن معدل التغير يتأرجح من ١٥٠ صفحة منها ثلاث ساعات إلى ثلاثة أسطر منها اثنا عشر عاما، أو بعبارة أخرى: من معدل صفحة واحدة لما مدته دقيقة إلى معدل صفحة واحدة لما مدته قرن كامل من الزمان. النتيجة الثانية هى ملاحظة التحول الداخلى فى معدل السرعة حين تقترب الرواية من نهايتها فيما يمكن أن نوجزه فى هذه العبارة: هناك إبطاء تدرجى فى الرواية راجع إلى الأهمية المتزايدة لبعض المشاهد الطويلة جدا التى تقع فى فترة زمنية قصيرة جدا. هذا من جهة. ومن جهة أخرى هناك تعويض عن هذا الإبطاء يتمثل فى مواطن الحذف الذى تزداد درجته. ويمكننا أن نواف بين هذين الجانبين معا فى عبارة واحدة وهى: "انقطاع متزايد فى الرواية". فرواية بروست تتجه إلى الانقطاع على نحو متزايد ويتغير إيقاعها وتبنى من مشاهد كثيرة بفصل بعضها عن بعض ثغرات هائلة، مما يجعلها تبتعد ... على نحو متزايد .. عن الدرجة صفر أو المعيار الاقتراضى لمعدل السرعة فى الرواية.

ولا يقال إن هذا يشير إلى تحول ميكولوجي للمؤلف، لأننا نعرف أن رواية بروس ت لم تكتب على النحو الذي بين أيدينا اليوم، فلقد أتت ظروف الحرب إلى تأخير نشر الرواية، فكان بروس لا يتوقف عن تضخيم النص بالإضافات، وزاد في الأجزاء الأخيرة من الرواية أكثر مما زاد في الأجزاء الأولى منها. لكن هذه الظروف إذا أمكن أن تشرح لنا حشو الرواية بالتفاصيل، فهي لا تشرح حشوها على هذا النحو بالذات. ومن المؤكد أن بروس كان يريد منذ البداية هذا الإيقاع الفجائي الذي يتناقض بصورة حادة مع سلاسة الأجزاء الأولى. كأن ذلك كان نوعا من مضاهاة النسيج الزمني للحوادث القديمة بالنسيج الزمني للحوادث القريبة، وكان ذاكرة المؤلف كانت كلما قرب عهده بما يحكيه تتجه إلى النزوع إلى الانتقاء وللتضخيم على نحو بالغ.

والطرق التي يتأتى بها تنظيم سرعة الرواية تتنوع تنوعاً لا حد له تقريبا. فنحن نخرج من سرعة لانهائية تتمثل في مواطن الحذف حيث مقاطع روائية ليس لها وجود على مستوى الرواية ولكن لها على مستوى القصة مدة زمنية، إلى بطء مطلق يتمثل في الوقفات، حيث يتوقف النص من أجل وصف شيء. وهنا نجد المقاطع الروائية ليس لها ما يقابلها على مستوى القصة من مدة زمنية.

على أن هناك أربع علاقات أساسية في التراث الروائي لمعدل السرعة، يسميها جينيت بالحركات الأربع للرواية، منها اثنان سبق ذكرهما يقعان على طرفي نقيض، وهما الحذف^(٢) والوقفة^(٣). والاثنان الآخران يتوسطانها وهما المشهد^(٤) أو الحوار (غالبا) الذي يتحقق فيه كما رأينا من قبل نوع من التطابق بين زمن الرواية وزمن القصة، وللتلخيص^(٥) الذي يقع في المنطقة الممتدة بين المشهد والحذف.

٢ - ellipsis

٣ - pause

٤ - scene

٥ - summary

ويمكننا أن نصوغ معادلة لهذه الحركات الأربع على النحو الآتي:

الوقف: زمن الرواية = س، زمن القصة = صفر. إذاً زمن الرواية لا نهاية له في الكبر بالنسبة لزمن القصة: $ز > \infty$ ز ق.

المشهد: زمن الرواية = زمن القصة: زر = زق.

التلخيص: زمن الرواية > زمن القصة: زر > زق.

الحذف: زمن الرواية = صفر، زمن القصة = س. إذاً زمن الرواية لا نهاية له في الصغر بالنسبة لزمن القصة: زر > ∞ زق^{٣٨}.

حيث ز = زمن، ر = رواية، ق = قصة، ∞ = مالا نهاية.

والمثال الذي يختارونه للاستشهاد به باعتباره من الأمثلة النمطية على التلخيص، مأخوذ من دون كيشوت وهو:

"بدا له (لوتاريو) في النهاية أن يغتتم الفرصة التي منحت بغياب أنسيلمو وأن يكتف حصاره للقلعة. ولذلك قام بشن غارة على حب الذات لديها بالثناء على جمالها؛ فليس هناك شيء يقهر البروج المشيدة لغرور المرأة الجميلة ويجعل عاليها سافلها بهذه السرعة، مثل تملق هذا الغرور نفسه. وفي الحقيقة لقد سعى سعياً دائباً إلى تقويض صخرة استقامتها بمثل هذه الأحمال التي لم تكن كاملاً لتصمد أمامها حتى لو كانت مصنوعة من نحاس. بكى لوتاريو وتضرع وأخذ على نفسه الوعود وتملق وأقسم بالله في حماس حار وعلائم على صدق للشعور حتى انتصر على عفنها وتحقق له النصر الذي كان أبعد شيء عن توقعه وأشد شيء هو رغبة فيه".

وتكاد رواية بروسيت في المراحل الأخيرة منها تخلو من التلخيص تماماً. فالرواية لا تجرى على النحو الذي نصادفه في المراحل السابقة منها حيث كنا نجد ثمة فقرات قليلة أو صفحات معدودة عن أيام كثيرة أو شهور أو سنين بغير أن يكون ثمة تفاصيل.

وأما الوقفة pause فمشهور بها بروست. وهذا راجع بالطبع إلى كثرة استطراداته كوصفه أشجار الخوخ في بعض مواطن من الرواية ووصف نافورة الأميرة إلخ. ولكن ذلك لا يؤدي إلى إبطاء إيقاع الرواية، بل العكس هو الصحيح، فرواية بروست لا تتوقف عند شيء إلا كان هذا للتوقف يناظره توقف آخر على مستوى التأمل الذي يقوم به البطل نفسه. ومن ثم فإن المقطع الوصفي لا يتحاشى أبدا الزمن الذي مرجعه إلى القصة.

وأشكال الحذف عند بروست يمكن تلخيصها في ثلاث صور: المحذوفات الصريحة التي تدل عليها الرواية بوضوح، كما في قوله مثلاً: "كنت قد وصلت حيال جيلبرت إلى حالة من اللامبالاة التامة تقريبا حين ذهبت إلى بابلوك مع جنتي بعد ذلك بعامين"، وقوله "مرت سنوات طويلة"، "مرت عدة سنوات" إلخ. والمحذوفات الضمنية التي يستتبعها القارئ من خلال تبيينه لوجود ثغرات في التسلسل الزمني أو فجوات في أطراف الرواية. فنحن نعلم مثلاً أن مارسيل عاد إلى باريس "إلى حجرته التي كان مقفها منخفضاً" ثم تلقاه بعد ذلك في شقة جديدة ملحقة ببيت في المدينة، مما يتضمن حذف عدة أيام على الأقل وربما أكثر من ذلك. كذلك في حادثة وفاة الجدة التي تركناها على فراش المرض. وأقرب الظن أن ذلك كان في بداية الصيف. ونجد الرواية بعد ذلك تبدها بهذه الكلمات: "بالرغم من أن ذلك كان في فصل الخريف في أحد أيام الأحاد.." فالحذف هنا واضح. والفضل في ذلك راجع لتلك الإشارة التاريخية التي جاءت في النص. لكن هذا الموضوع بالذات من أكثر المواضع الصامتة التي يكتنفها الإبهام في الرواية برمتها. وإذا أضفنا إلى ذلك أن موت الجدة كان إلى حد بعيد صورة من موت أم المؤلف، ظهر لنا أن هذا الحذف لا يخلو من معنى. وهناك ثالثا الحذف الافتراضي، وهو الحذف الذي يستحيل تحديد مكانه على الإطلاق والذي نتبينه بعد حادثة يسترجعها النص كالرحلة إلى ألمانيا أو الألب أو هولندا أو الخدمة العسكرية.

إن هذه معايير تقليدية في دراسة الرواية، ولكن أهميتها في دراسة رواية بروسث إنما ترجع لما تمنحنا من القدرة على تحديد المواطن التي يتجاوز فيها العمل عن عمد أو عن غير عمد هذه المعايير تحديداً دقيقاً.

وإذا جئنا لدراسة المشهد أو الحوار، فإنه يمكن القول إن نص بروسث برمته إنما هو مشهد، بالمعنى الزمني للكلمة الذي حددناه فيما سبق. إننا نعرف في التراث الروائي التناوب بين التلخيص / المشهد^(٥). وهذا أمر لا وجود له هنا. قبل مارسيل بروسث كان التباين في إيقاع الرواية بين المشهد التفصيلي والتلخيص يعكس دائماً تبايناً بين الدرامي وغير الدرامي - كان الإيقاع الحقيقي للتراث الروائي - على نحو ما نرى في مدام بوفاري - في التناوب بين التلخيص الذي هو جانب غير درامي من النص وبين المشهد الذي هو جانب درامي له دور حاسم على الأحداث. وبعض المشاهد في رواية بروسث تجرى على هذا التقليد كرفاة الجدة وغير ذلك. لكن هناك مشاهد طويلة ليست هذه وظيفتها، وهي خمسة مشاهد تصل إلى ٤٥٠ صفحة^{٣١} لها أهمية استهلاكية، فكلها يؤذن بدخول البطل مكاناً جديداً أو بيئة مختلفة ويقوم مقام السلسلة بأسرها التي يستفتحها. نحن هنا لا نتعامل مع مشاهد درامية، بل مشاهد من النمط التقليدي أو التصويري تطعمس فيها هوية الحدث تقريباً لصالح التصوير النفسي والاجتماعي. إن هذا التغير في الوظيفة ينتج عنه تغير في النسيج الزمني على جانب كبير من الأهمية. فعلى خلاف التراث الروائي الذي يخلو فيه المشهد تقريباً من كل ما يعترض مجراه من وصف أو تحريفات في الزمن، نرى المشهد عند بروسث يؤدي في الرواية دوراً شبيهاً - على حد تعبير جينيت - بدور المنقاة التي تجمع حولها أصحاب البيت، أو هو بمثابة القطب المغناطيسي الذي يجذب إليه ما يصادفه من المعلومات التي تتضاف والوقائع العابرة. إن المشهد يتضخم بالاستطرادات بكل أنواعها والاسترجاعات والتوقعات والجمل الاعترافية الوصفية والتكرارية وألوان الوعظ المقحمة التي يقوم بها الراوي وغير ذلك. وكل

(٥) - أي بين السرد والحوار.

ذلك قصد به جمع باقية من الحوادث والآراء قادرة على أن تعطى هذا الحشد أهمية على مستوى استبدالي^(٤) صرف. والمشهد الأخير منها ذو طبيعة تكرارية. ولحظات المرء التي تبدو كما لو كانت منبثقة عما يشبه الحمم البركانية الوصفية الحوارية، أبعد شيء عن المعايير العادية للزمن الحوارى، بل أبعد شيء عن كل ما عرف من الزمن فى الرواية، ويمكن تشبيهها بما نراه فى افتتاحيات الفالس *la valse* من مقاطع لحنية تظهر خلال غلالة ضبابية من الإيقاع والهارموني. لكن الضبابية هنا - أى فى الرواية - على العكس من ذلك؛ فهي ليست فى المقاطع الاستهلاكية. كأنما أرادت الرواية آخر الأمر أن تتلاشى فى هذا المشهد الأخير تدريجياً وأن تترك جوا من التأمل المشوش المبهم عن عمد - جوا من التأمل فى اختفائها هى نفسها^(٥).



والعنصر الثالث من العناصر الخمسة التى يتناولها جينيت فى دراسة الرواية هو ما يسميه معدل التردد^(٦). والبحث هنا جار أيضاً على مستوى العلاقة بين الرواية والقصة، فقد يتكرر التعبير فى النص مرتين أو مرات عديدة. قد يقول النص مثلاً - وهذا أمر ليس ثمة ما يحول دونه على حد تعبير جينيت: جاء محمد مساء أمس، جاء محمد مساء أمس، جاء محمد مساء أمس. هذا تكرار على مستوى الرواية فقط، لأننا لو بحثنا فى القصة لوجدنا الحدث وقع مرة واحدة. وإذا فالتعبير يتكرر والحادثة لا تتكرر. وهذا أحد أنماط أربعة للعلاقة القائمة بين الرواية والقصة من جهة التكرار. وهذه الأنماط راجعة إلى حاصل ضرب اثنين فى اثنين: فالتعبير قد يتكرر أو لا يتكرر، وكذلك الحادثة نفسها قد تتكرر أو لا تتكرر. فالرواية يمكن أن تخبرنا مرة واحدة بما لم يقع سوى مرة واحدة، وأن تخبرنا خمس مرات بما قد حدث خمس مرات مثلاً، أو تخبرنا عدة مرات بما لم يحدث غير مرة، أو تخبرنا مرة واحدة بما حدث عدة مرات.

(٤) - paradigmatic .

(٥) - frequency .

فالإخبار مرة واحدة بما حدث مرة واحدة، كأن نقول مثلاً: نمت مبكراً أمس. وهذه الصورة من واحدية التعبير التي تلتقي بواحدية الحدث المحكى هي أكثر للصور شيوعاً وأقربها إلى القياس بما لا مجال معه للمقارنة. ويقترح جينيت أن يوضع لها اسم. ويقترح لذلك مصطلحاً يصوغه على غرار المصطلحات اللغوية وهذا للمصطلح هو singulative، على غرار superlative مثلاً. وربما ترجمناه بالنمط الأحادي.

ثم يأتي النمط الثاني وهو التعبير عما حدث عدة مرات بمثله من مرات الإخبار، وذلك كأن نقول: نمت يوم الإثنين مبكراً، ونمت يوم الثلاثاء مبكراً، ونمت يوم الأربعاء مبكراً إلخ. وهذا النمط من التكرار - إذا نظرنا إليه من جهة مسألة علاقة التكرار بين القصة والرواية - يظل في حقيقته كالنمط السابق أى singulative، لأن التكرار في الرواية يناظر تكراراً في القصة. ولذلك يتحدد النمط الذي أطلق عليه singulative بتمساوى عدد مرات الحدوث في كلا الجانبين أى الرواية والقصة، وليس بعدد المرات وحدها.

وأما النمط الثالث، فهو الإخبار عما حدث مرة واحدة عدداً من المرات، كالمثال الذي تقدم أولاً، وكقولك: نمت بالأمس مبكراً - نمت بالأمس مبكراً إلخ. وهذه الصورة ربما بدت أقرب إلى أن تكون افتراضاً محضاً ليس له علاقة بالإبداع الأدبي، لكن جينيت يذكرنا أن بعض نصوص المودرنية تنبنى على هذا التكرار. وهو يضرب مثلاً على ذلك بحادثة موت أم أربعة وأربعين في بعض أعمال روب - جرييه المسماة بالغيرة La Jalousie، كذلك فإن رواية القرن الثامن عشر المكتوبة على شكل رسائل لم يكن غريباً ذلك عليها. وهذا النمط من الرواية الذي يتكرر التعبير فيه دون أن يكون له ما يقابله من تكرار على مستوى الأحداث يسميه جينيت للرواية المكررة^(٤).

(٤) - repeating narrative .

ثم عندنا أخيراً النمط الرابع القائم على الإخبار مرة واحدة بما حدث على مستوى القصة أكثر من مرة. فإذا كان النمط الثاني يقوم على تقرير ما حدث أكثر من مرة بعدد مماثل من التعبير: نمت يوم الإثنين مبكراً، ونمت يوم الثلاثاء مبكراً، ونمت يوم الأربعاء مبكراً إلخ، فإن هاهنا مجالاً لتدخل النمط الرابع بالاعتماد على الحذف واستعمال بعض الألفاظ مثل: كل يوم، طوال الأسبوع، كل أيام الأسبوع إلخ. وحينئذ فالصورة التي من هذا النمط تكون هكذا: كنت أنام مبكراً طيلة أيام الأسبوع. فليس ثمة تكرار على مستوى الرواية. والحقيقة أن هذا النمط هو ما تلجأ إليه الرواية في الواقع، اللهم إلا في حالات أسلوبية متعددة. وهذا النمط يسميه جينيت بالرواية للتكرارية^(٧). وهي من الصور التراثية القديمة التي يمكن أن نجد أمثلة لها في ملحمة هوميروس، كما يمكن أن نجد لها أمثلة كذلك على طول تاريخ الرواية الكلاسيكية وكذلك رواية المودرنية.

لكن المقاطع التكرارية في الرواية الكلاسيكية كانت تابعة في وظيفتها - ربما حتى بذاك - للمشاهد القائمة على النمط الأول الأحادي^(٨)، هذه المشاهد كانت المقاطع التكرارية بمثابة الخلفية أو الإطار للمعلوماتي لها. ومن ثم كانت الوظيفة الكلاسيكية للرواية التكرارية قريبة من وظيفة الوصف في كونها في خدمة الرواية بما هي رواية أي بما هي رواية أحادية. وأول روائي أخذ على عاتقه تحرير للرواية من هذه التبعية هو فلوير في مدام بوفاري. فالصفحات التي تروى حياة إما Emma في الدير مثلاً أو أيام الخميس التي كانت تقضيها مع ليو Léon أو غير ذلك، كان لها استقلال غير عادي. لكن لم يتج لأى عمل روائي أن يستعمل للنمط التكراري أو لنقل الرواية التكرارية استعمال بروست لها في روايته "في إثر زمان مضى".

إن الأقسام الثلاثة الأولى من رواية بروست يمكن بغير مبالغة أن تكون أقساماً تكرارية في أساسها. وقد وجد جينيت عن طريق الإحصاء ٢٦٥ صفحة منها - أي من هذه الأقسام الثلاثة - ذات صفة تكرارية في مقابل ٢١٥ صفحة ذات

(٧) - iterative .

(٨) - singulative .

صفة أحادية، ثم تسود الصفة الأحادية ابتداء من الجزء الرابع. غير أننا نلاحظ مع ذلك أصناماً تكرارية عديدة تمتد من هذا الموضوع حتى للنهاية. هذا مع ملاحظة وجود فقرات داخل المشاهد الأحادية ذات طابع تكرارى، كما هو الحال فى بداية العشاء الذى أقيم فى بيت الدوقة، حيث نرى جملة اعتراضية ممتدة امتداداً طويلاً للكلام عن فطنة جيرمونت. وحينئذ نلاحظ أن المجال الزمنى الذى يغطيه الجزء التكرارى يمتد حتى يتجاوز المجال الزمنى للمشهد الذى أقام عليه؛ فالجانب التكرارى يفتح - إلى حد ما - نافذة على الفترة الزمنية التى يسميها جينيت خارجية^(٥)، ويطلق على الأجزاء الاعتراضية التى من هذا النوع - لذلك - اسم التكرارات للخارجية أو التى تضيف تعميماً^(٦).

وهنا كذلك التكرار الداخلى^(٧) وهو الذى يمتد طول فترة زمن المشهد فقط، وليس أطول منها. والأمثلة على ذلك يذكرها جينيت فى موضعها^(٨).

هذا ويمكن أن يشتمل مشهد واحد على النمطين معاً، أى على التكرار الداخلى والخارجى كذلك.

وهناك كذلك نوع آخر من التكرارية التى يسميها جينيت التكرارية الظاهرية^(٩)، أى التى ليست فى حقيقتها كذلك، لكنما قصد منها المبالغة، ولذلك فهى لون من ألوان المجاز وصورة بلاغية تستعملها الرواية الكلاسيكية تتطلب ألا تحمل على المعنى الحرفى. فعندما نقول للرواية كان ذلك يحدث كل يوم، فمعنى ذلك أن شيئاً يشبه ما حدث لليوم هو الذى يحدث كل يوم، لأن ما حدث لليوم لا سبيل إلى استعادته، وإنما يقع حدث آخر شبيه به. وهذا يشبه قطار الساعة الثامنة وهو المثل

(٥) - external .

(٦) - generalizing iterations .

(٧) - internal iteration .

(٨) - pseudo - iterative .

الأثير عند سوسير، فقطار اليوم ليس هو قطار الأمس، ومع ذلك نقول ركبت فى قطار الساعة الثامنة؛ ذلك أن كل حادثة لها خصوصيتها وتعيينها ويستحيل تكرارها، ومياه النهر كما كان يقال قديما لا تجرى مرتين. والمثال الذى يكره جينيت من سرفانتس وهو: "ما سمعناه قيل مائة مرة، لا مرة واحدة".

لكن التكرارية للظاهرة فى رواية بروس تختلف عن التكرارية الظاهرية فى الرواية الكلاسيكية. فإذا كانت ثمة محض مجاز، فهى عند بروس مقصود بها أن تحمل محملاً حرفياً يعبر عن المستحيل أو غير الممكن؛ فأحياناً يربط بروس بين مشهد تكرر وشئ يترتب عليه هو طبيعته أحدى singulative، كما يظهر ذلك فى الجزء الذى تخبرنا للرواية فيه أنه "فى كل يوم من أيام الأربعاء كان البطل ينتزع حب مدام فيردان verdurin وإعجابها من أول نظرة"، وكان الحادث هنا (ينتزع إعجابها من أول نظرة) قابل لأن يتجدد ويتكرر، وذلك مخالف لطبيعته مخالفة تامة. وقد يقال إن هذا سببه راجع إلى الممسودة الأولى التى كتبها بروس والتى يفترض أنه نسي أن يعدل فيها من بعض الأفعال. لكن جينيت يقول: "أمسح من هذا أن نقرأ مثل هذه التعبيرات على أنها دليل على أن للكاتب يعيش أحياناً مثل هذه المشاهد بعمق يجعله ينسى الفرق الذى يحدثه استعمال هذا الفعل أو ذاك. وإن هذه التشويشات فيما يبدو لى تعكس عند بروس نوعاً من الانتشاء بالصيغة التكرارية".^{٢١} وهذا يفرينا بأن نربطه بملح من الملاحح للسائدة فى تفكيره وهو الشعور الحاد بالعادة والتكرير والتشابه بين اللحظات؛ فاللحظات عند بروس تميل ميلاً قوياً إلى التشابه والاختلاط بعضها ببعض.

وإذا كان البطل عند بروس قليل الحساسية تجاه فردية اللحظات، فهو على عكس ذلك حساس بفطريته تجاه فردية الأماكن. وهذا للتقابل بين الفردية فى حساسيته بالمكان والتكرارية فى حساسيته بالزمان تظهر مثلاً حين يتحدث عن بعض المناظر الطبيعية فيقول: "هذه المناظر التى كانت فرديتها أحياناً تربطنى فى أحلامي بالليل بقوة خيالية". هنا نجد فردية المكان التى يعبر عنها تعبيراً ظاهراً

تجول تكرارية الزمان التي تظهر في استعمال الظرف "أحياناً" الذي يدل على تكرار الوقوع. ونجد هذا للتقابل نفسه كذلك في القطعة الآتية، حيث تنظمس فردية الصباح لمتعين لصالح "الصباح المثالي":

"لأني كنت قد رفضت أن أشذو بحواسي نكهة هذا الصباح المنفرد، فقد استمتعت في مخيلتي بكل صباح مثله، كان أو سيكون، أو بعبارة أكثر دقة بنمط معين من الصباح كل تلك الصباحات التي هي من نفس النوع ليست إلا طيفه العابر الذي عرفته في الحال؛ ذلك أن الهواء الرقيق هب على للكتاب فافتحت صفحاته من تلقاء نفسها على الصفحة المنشودة ووجدتها واضحة أمام عيني حتى أمكنتني متابعتها وأنا في سريري، إنها لإجيب اليوم. ملأ هذا الصباح المثالي عظمي بحقيقة خلابة جلياً على نمط صباحات نخبهه، وأعدلي بالبهجة"^{١٣}.

وهناك شيء آخر يميز للتكرار عند بروست، فليس يكفي أن تقع الحادثة أكثر من مرة بل لا بد من البحث عن قسور لوقوعها على نحو منتظم؛ ففي الزيارة الأولى للبطل في بلكة قيل أن تصبح صلتته وثيقة "بالفرقة الصغرى"، يقارن مارسيل بين تلك القنات الشابات اللاتي لم تزل عاداتهن مجهولة له وبين تاجرات الشاطئ الصغيرات اللاتي يعرفن حق المعرفة ويعرف أين ومتى يستطيع رؤيتهن مرة أخرى. القنات الشابات على العكس من ذلك يتقيبن في "أيام" ليست محددة على وجه اليقين:

"أما ولست أعرف سر تخيبيهن، فقد سمعت إلى معرفة ما إذا كان ذلك شيئاً ثابتاً ومطرءاً، ما إذا كن يتقيبن كل بضعة أيام، أو إذا كان ذلك مرتبطاً بحالات الطقس، أو أيام الأسبوع وتخيلت نفسي مكان أصدقائهن وهم يقولون لهن: "لما لم تكن هنا منذ بضعة أيام؟ حقاً لم تكن هنا؟ آه كلا بالطبع لم تكن هنا. والسبب أن ذلك كان يوم السبت. إننا لا نأتي يوم السبت مطلقاً لأن..." لكن ربما لم يكن ذلك اليوم القليل محدوداً بيوم السبت، ولعل الأمر راجع إلى الأحوال الجوية أو ربما غير ذلك. كم من الملاحظات للكثيرة التي تحتاج إلى صبر ودأب يجب على المرء

أن يجمعها.... قبل أن يجعل هذه القوانين والضحكة وذلك على حساب معاناة مؤلمة طويلة".

إنه بحث يتشوف لمعرفة قانون يتكرر على أساسه وقوع الأحداث. لكن ربما كان أكثر ما يتميز به هذا النص أن هذه العادة التي صارت الموضوع المفضل لأنواع من الحوار والحديث والمزح والتوليد، قد تكون نواة صالحة لسلسلة من الحكايات الأسطورية "أو كان لأحد منا عقل ملحمي" على حد تعبير النص - هذا الانتقال الذي نعرفه في التراث الكلاسيكي من الطقوس إلى أسطورة تفسيرية - أو تصويرية لها. والمهم هنا هو العلاقة بين الرواية التي تُلهم وبين الحادثة المتكررة التي هي غيب حادثة بمعنى من المعاني. وليس هذا كل ما في الأمر. فهذا للطقس (أي للشعيرة) تم الخروج عليه مرة عندما زار العائلة زائر متطفل فوجد العائلة على مائدة الغداء قبل موعد الغداء المعتاد بمساعة، مما أربكه. وجاءته إجابة رب البيت عن ذلك "إن اليوم يوم السبت كما نرى".

والحكاية التي صارت فرانسوا تحكيها حولت هذه الحادثة المفردة التي لم تتكرر إلى عادة، وأصبحت هذه الحكاية تتكرر كل يوم السبت:

"وكانت - وهذا مما يزيدنا استمتاعاً - تطيل في الحوار مستحثة إجابة أخرى ترد بها على الزائر الذي لم تكن كلمة "يوم السبت" تشرح له شيئاً. ولم تكن نحن نشعر أنها طويلة طويلاً كافياً، بله أن نعترض على التزيد والتبديل في الكلام، وكنا نستحبها بقولنا: لقد كان هناك ما هو أكثر من ذلك حين حكيتها أول مرة".

لم يترك للرواي هنا شيء غير التعامل مع هذا العنصر من خلال الصيغة التكرارية - تكرير الحادثة المخالفة *diviant* وفق العملية الآتية: حادثة مفردة - قص متكرر - رواية تكرارية. فراميل يحكي مرة واحدة كيف أن فرانسوا كثيراً ما حكى ما لم يحدث غير مرة واحدة. وهذا أول مظهر لروح الملحمة.

بقيت لنا كلمة عامة فيما يتعلق بدراسة الزمن في الرواية وبصفة خاصة رواية برومست "في إثر زمان مضى" على نحو ما تناول ذلك جينيت في كتابه. فالظواهر الثلاثة التي درسناها حتى الآن: الترتيب والمدة ومعدل التردد، تتصل فيما بينها اتصالاً وثيقاً. وإذا كنا قد تناولنا كلا منها منفصلاً عن سواه، فإن ذلك إنما كان بفرض الدراسة ليس غير. الاسترجاع في الرواية الكلاسيكية مثلاً، وهو وجه من وجوه التتابع الزمني فيها، كثيراً ما يأتي على شكل تلخيص. والتلخيص كما تبيننا في الصفحات الماضية أحد مظاهر للمدة أو السرعة أو الإيقاع في الرواية. كذلك فإن التلخيص كثيراً ما يقترن بالتكرار، وهو وجه من وجوه معدل التردد في الرواية كما نعرف. ومثل ذلك يقال في الوصف. أما الحذف فقد ذكر جينيت أن هناك صوراً تكرارية له وذكر منها مثلاً فصول الشتاء التي قضاهما مارسيل في باريس خلال فترة كوميراي. فالكقلب قد أضرب عن ذكر أى شئ يتعلق بهذه للفترة، وتكرر ذلك منه في كل شتاء قضاه البطل في باريس. ثم إن الحذف التكراري كما هو وجه من وجوه معدل التردد في الرواية، له كذلك تأثير على التتابع الزمني فيها، وله كذلك تأثير على المدة.

وهكذا يمكننا القول في النهاية إنه لا يتسنى لنا أن نحدد الوضعية الزمنية للرواية إلا إذا نظرنا في وقت واحد معاً في كل العلاقات التي تتأسس بين الزمن في الرواية والزمن في القصة التي تحكيها.

وقد لاحظنا كذلك في الصفحات الماضية أن تحريفات الزمن الأساسية في رواية برومست تأتي جميعاً في مستهل الرواية، حتى يأتي موضع تنتهي فيه الرواية إلى نوع من التوافق العام مع تتابع الزمن على مستوى القصة. وقد ارتبط هذا للجانب المتصل بتتابع الزمن بجانب آخر يتصل بمعدل التردد، وهو هيمنة الصفة التكرارية في نفس القسم من النص. إن التحريف الزمني للذكريات يتفق مع طبيعتها الاستاتيكية في أنهما ينبعان كلاهما من عمل الذاكرة التي ترد الفترات المتعاقبة التي يأتي بعضها وراء بعض إلى حقب متزامنة أو متجاورة كأنها وقعت في وقت واحد

معاً، فهي ترد الأحداث إلى لوحات، وهي حقب ولوحات ترتبها الذاكرة وفق نظامها هي وليس نظام الحقب أو اللوحات. وإذا ففساط التذكر الذى تقوم به الذات التى تتوسط بيننا وبين العالم هو عنصر فى تحرير الرواية من عقال الزمن على مستوى القصة فى مجالين يتصل بعضهما ببعض، هما التحريف الزمنى والتكرار الذى هو صورة أخرى من صور التحريف الزمنى أشد تعقيداً. لكن ابتداء من الجزء الرابع فى الرواية نعود إلى الدروب التقليدية التى تسلكها الأعمال الروائية، متمثلاً ذلك فى استرداد الترتيب الطبيعى للتتابع الزمنى وهيمنة الصفة الأحادية *singulative* فى الوقت نفسه، وهما عنصران يرتبطان معاً بالاختفاء التدريجى للموقف التذكرى ومن ثم بتحرير القصة من عقال الرواية هذه المرة واسترداد سيادتها عليها مرة أخرى، حتى إن المرء - على حد تعبير جينيت - ليفضل الاضطراب الزمنى الحادث على نحو من الدقة والطف والبراعة فى القسم الثانى من الرواية على ما هو موجود فى القسمين الرابع والخامس وغيرهما. لكن هذين القسمين تسود فيهما تحريفات فى المدة (ألوان من الحذف بالغة) لم تعد نابعة من الذات التى تتوسط بيننا وبين الواقع، لكن تأتى مباشرة من الراوى الذى تجتاحه - وقد نفذ صبره واستبد به الكرب رغبة فى أن يقلل المشاهد الأخيرة، وأن يقفز إلى المرحلة النهائية من روايته التى ستمنحه الكينونة آخر الأمر وتجعل لخطابه شرعية. ومعنى ذلك أننا نلمس هنا نوعاً آخر من الزمن لم يعد هو زمن الرواية، لكنه يتحكم فى زمن الرواية فى المرحلة الأخيرة منها، ذلك هو زمن القصة نفسه.

إن لدينا ألفاظاً ثلاثة تستعمل فى مجال تحليل الزمن فى الرواية، وهى ألوان التحريف التى تشير إليها الكلمة *interpolations*، وهو تحريف على مستوى ترتيب الأحداث فى الرواية، وألوان أخرى من التحريف على مستوى المدة، وتستعمل له أحياناً كلمة *distortions*، وألوان التكثيف الزمنى *temporal condensations* التى تتصل بمعدل التردد والتى تتمثل فى العبارات التى تدل على تكرار الحدث مثل كل يوم، دائماً، أحياناً إلخ والتى يطلق عليها *iterative syllepsis*. وإذا فمن الواضح أن هذه الألفاظ الثلاثة تنطبق على الأنواع الرئيسية للثلاثة للتحريف فى الزمن التى

تقولناها حتى الآن. وبروست - على الأكل حين يكون على وعى بها - دائم التبرير لوجودها في روايته بتبريرات ولقعية (في إطار مفهومات قديمة تنطل تحيا معه)، كالذى ذهب إليه من أن السبب من وراء ذلك، الاهتمام بحكاية الأشياء على نحو ما تمت معيشتها خلال الزمن، والاهتمام بحكايتها على النحو الذى تم تذكرها عليه بعد الحادثة. وإذا فالتحريف في ترتيب الزمن في الرواية هو حيناً راجع إلى الوجود الواقعى نفسه، وحيناً هو - راجع إلى الذاكرة التى تتصاع لقوانين أخرى غير قوانين الزمن. والتخيلات على مستوى الإيقاع أو المرعة tempo هى كذلك من عمل الحياة حيناً، وحيناً هى من عمل للذاكرة أو بالأحرى من عمل النسيان.

ولننظر في بعض عبارات بروست التى جاءت في مواضع متفرقة من روايته:

"ذلك أنا كثيراً ما نجد يوماً في (فصل من فصول السنة) قد ضل طريقه وأتى إلينا من فصل آخر، يجعلنا نعيش في ذلك الآخر... بأن يقحم هذه الورقة المنتزعة من فصل آخر (من فصول الكتاب) متقدمة جداً أو متأخرة جداً، على غير ترتيبها الأصلي، في أجندة السعادة المرتبة ترتيباً مختلفاً" (في إثر زمان مضى ٢٩٥/١) "والأمر أن فترات مختلفة من حياتنا تتقاطع بعضها مع بعض" (٢٦١/١) ".... حيثما إذ لا تعباً بجزيان الأحداث وفق تسلسلها، مقحمة الكثير جداً من التحريفات الزمنية في مجرى أيامنا" (٤٨٨/١) "٤٤".

إن جينيت يرى عند بروست تلافيزات وتوافقات من شأنها أن تجعلنا نعدل عن التسليم بهذه التبريرات الاسترجاعية. ويرى أن دور المحلل ليس الرضا بالتبريرات ولا الجهل بها كذلك، لكن في الكشف عن التقنية ومعرفة ما إذا كان التبرير الذى يقال يقوم في العمل الفني بوظيفة استيطيقية. ومن ثم يمكننا أن نقول على طريقة شلوفسكى إن للتكرار عند بروست مثلاً هو في خدمة المجاز metaphor وليس العكس، وإن الفجوات في الذاكرة الانتقالية إما هى من أجل أن يستهل المقطع الروائى المتصل بالطغولة بـ "دراما الذهاب إلى الفراش"، وإن البطل يتوقف

مرتين للإقامة في العيادة الطبية حتى يتيح للراوى موضعين لطيفين للحذف^(٥) إلخ.
إن بروست نفسه قرر ذلك بوضوح مرة واحدة على الأقل حين قال:

"سأركز انتباهي، بعد أن أطرح جانباً مسألة القيمة value التي أعزوها إلى هذه الذكريات اللاشعورية التي أقيم عليها في المجلد الأخير نظريتي في الفن بأسرها، على الجانب التأليفي compositional المحض للمسألة، وسأوضح أنني لكي أنتقل من مستوى إلى مستوى آخر لا ألجأ إلى استعمال حقائق الواقع، وإنما إلى شيء أجد فيه درجة أعظم من النقاء والأهمية بوصفه حلقة وصل، ألا وهو الظاهرة التي تسمى للذاكرة. وافتح الآن كتاب..... لشارتوبريان وكتاب... لجيرار دي نرفال، وسوف تجد هذين الكتّابين العظميين اللذين تسببت العادة في تجريدهما من الثراء والخصوبة بتطبيق التفسير الشكلي المبالغ في شكليته عليهما، كأننا يألفان تماماً هذه الطريقة في الانتقال المفاجئ"^(٥).

لكن جينيت لا يبدو راضياً عن جميع كلام بروست وينتقده بقوله: إنه لم يبين لنا كيف أن التفسير الشكلي المبالغ في شكليته يؤدي إلى التجريد من الثراء والخصوبة. ويقول إن بروست نفسه برهن على خلاف ذلك بما بينه مثلاً عن فلويير من أن استعمالاً بعينه لبعض أزمنة الفعل، وكذلك استعمال بعض الضمائر وحروف الجر، قد أدى إلى تجديد رؤيتنا للأشياء بنفس الدرجة تقريباً التي جددت بها مقولات الفيلسوف الألماني كنط لدينا نظريات المعرفة والنظريات التي تتعلق بحقيقة العالم الخارجى. إن الرؤية vision مسألة يمكن أن يكون مرجعها كذلك إلى الأسلوب والتقنية.

إن البطل عند بروست - كما نعلم - كرم نفسه للبحث عن شيئين معاً واليهام بهما: زمن خارج حدود الزمن^(٦) وعن الزمن في صورته المحضة، إنه يريد أن يبقى خارج الزمن ودخل للزمن معاً. ولأياً ما كان مفتاح هذا اللغز الأنطولوجى،

(٥) - ellipsis .

(٦) - extra temporal .

فلقد نرى الآن على نحو أفضل كيف أن هذه الغاية المنطوية على التناقض لها فى رواية بروسى وجود فعال وكيف أنها تستحوذ عليها متمثلاً ذلك فى تحريفات الترتيب^(٩) وتحريفات المدة^(١٠) والأوان التكتيف^(١١). رواية بروسى هى بلا شك - كما تصرّح هى بذلك - رواية زمن ضاع ووجد مرة أخرى، لكنها كذلك - وربما بصورة أشد خفاء - رواية زمن أمسك به وتم إيقاعه فى الأسر، ثم على نحو غاية فى اللطافة قلب رأساً على عقب أو بعبارة أفضل حرف تحريفاً. هى لعبة خلقتها الرواية من الزمن، ولعبة تلعبها الرواية مع الزمن كذلك. وإنها للعبة مخيفة^(١٢).



والمفردة الرابعة من المفردات التى يدرس جينيت فى ضوئها مسألة العلاقة بين الرواية وللقصة هى التى يطلق عليها mood أى الصيغة، والمراد بها هنا صيغة الفعل. فهذه اللفظة مأخوذة من مجال "النحو"، وبصفة خاصة نحو الأفعال. وتعريفها فى بعض المعاجم أنها "اسم يُطلق على الصور المختلفة للفعل التى تستعمل لتأكيد شئ نحن بصدد تأكيد أكثر أو تأكيداً أقل، وللتعبير عن... وجهات النظر المختلفة التى ينظر منها إلى الحياة أو إلى الحدث" ويعول جينيت على أهمية هذا التعريف واتصاله ببحثه فى الرواية. فالمرء يمكنه أن يحكى الشئ نفسه أكثر أو يحكيه أقل، كما يمكنه أن يحكيه من وجهة نظر بعينها أو من سواها. وهذا هو بالضبط ما تهدف إليه المقولة التى تقع تحت عنوان للصيغة الروائية^(١٣).

إن الرواية قد تزود القارئ بتفاصيل أكثر أو بتفاصيل أقل، وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ويترتب على ذلك أنها تقع من الشئ الذى تحكيه على مسافة^(١٤)

(٩) - interpolations

(١٠) - distortions

(١١) - condensations

(١٢) - narrative mood

(١٣) - distance

أقل أو مسافة أعظم، ثم إنها قد تؤثر أن تقدم المعلومات التي تقدمها على أساس ما تبغله شخصيات القصة من معرفة، بأن تتبنى - أو تبدو كأنها تتبنى - وجهة نظر إحدى الشخصيات، وهنا نجد الرواية إذا قيسَت إلى القصة تتخذ هذا المنظور أو ذلك. وهكذا يكون لدينا شيتان: المسافة، وللمنظور^(٧). وهذان هما الوسيلتان الأساسيتان للتحكم في المعلومات للرواية. فف أمام لوحة ولقطة: إن الصورة التي تأتي إلى عينك منها تتوقف من جهة للدقة على المسافة التي تفصلك عنها، ومن جهة المساحة أو الاتساع أو المقدار على وضعك من اللوحة، أى ما إذا كان يعترض بينك وبينها شئ يحول دون رؤية جزء منها ويسمح برؤية جزء آخر.

أما عن المسافة، فيبدو أن أفلاطون كان أول من تناول هذه المشكلة في جمهوريته، حيث يقيم تقابلاً بين صيغتين للقصص. هذا للتقابل ينهض على أساس ما إذا كان الشاعر نفسه هو الذى يتحدث، دون أن يحاول - حتى - أن يوحي إلينا أن شخصاً آخر سواه هو الذى يتحدث. وهذا هو القص الخالص^(٨)، أو ما إذا كان الشاعر يسوق الكلام كأن شخصاً آخر هو الذى يتحدث - أى كما لو كان الشاعر هو نفسه هذه الشخصية أو تلك، ونحن هنا نكون بإزاء ألفاظ منطوقة. وهذا ما يطلق عليه أفلاطون لفظ المحاكاة^(٩).

ولكى يصور أفلاطون هذا الفرق بين الأمرين يعمد إلى قطعة من كلام هوميروس فيغيرها من المحاكاة إلى القص أو المرد الخالص. هذه القطعة تقع فى نهاية المشهد الحادث بين كريسيس Chryses والأثينيين. وهو عند هوميروس قائم على أساس المحاكاة، أى محاكاة كلام للشخصيات فى أسلوب مباشر أساسه الدراما. لكن يتحول على يد أفلاطون من مشهد درامى إلى كلام روائى سردي يتدخل فيه الراوى فيصيره كلاماً غير مباشر، ويقع مع اللامباشرة كذلك التكتيف.

(٧) - perspective .

(٨) - pure narrative .

(٩) - mimesis .

وهذان هما الملمحان للذان يميزان القصص الخالص الذى يقع فى الطرف المقابل للمحاكاة. فإذا قارنا بينهما، وجدنا للقصص يقع على مسافة أبعد مما تقع المحاكاة: القصص يقول أقل، وبطريقة أقل مباشرة.

وقد ظهرت هذه التفرقة التى قال بها أفلاطون فى نظرية الرواية مرة أخرى فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين فى الولايات المتحدة وإنجلترا على يدى هنرى جيمس وأتباعه، بعد أن طواها الإهمال، لكن ظهرت فى مصطلحين جديدين تماماً، هما الإظهار showing والإخبار (أو الحكى) telling للذان سرعان ما انتشرا لانتشاراً سريعاً حتى صارا أقنومى النظرية الروائية الأنجلو أمريكية، وصارا الأساس المعيارى فيها.

ويرى جينيت أن فكرة الإظهار - فيما يتعلق برواية الأحداث - فكرة خادعة شأنها فى ذلك شأن فكرة المحاكاة. فلا يوجد قصص يمكنه إظهار القصة التى يحكيها أو محاكاتها. كل ما يمكن أن يقوم به القصص أن يعطى انطباعاً بالمحاكاة^(*) أو إيهاما بها، بدرجة أو بأخرى، بأن يحكى على نحو من التفصيل والإحكام والحيوية. فالقصص هو فى الحقيقة لغة. واللغة علامة لا يمكن أن تحاكي إلا مدلولاً هو نفسه لغة. إذ كيف يمكن أن تحاكي اللغة الأحداث بحيث تتكلم هذه الأحداث عن نفسها وليس من خلال راوٍ؟

لذلك ينبغي أن نفرق بين القصص الذى أساسه حكاية الأحداث التى تقوم بها الشخصيات وبين القصص الذى أساسه حكاية الكلمات أو الألفاظ التى تنطق بها هذه الشخصيات.

وفى إطار القصص الذى أساسه حكاية الأحداث، لننظر أولاً فيما صنعه أفلاطون بنص هوميروس. كان النص الهوميروى على هذا النحو:

(*) illusion of mimesis

قال ذلك وشعر العجوز بالخوف وانصاع لما قال، وارتحل فى صمت عبر شواطئ البحر الهادر. هنالك انتحى ذلك العجوز ناحية وأقام الصلاة الجهرية لأبولو.

صاغ أفلاطون ذلك على النحو الآتى:

ولما سمع العجوز هذا خاف وارتحل فى صمت، وعندما انتحى جانباً عن المعسكر صلى صلاة طويلة لأبولو.

إذا قرأنا الصياغتين وجدنا أنظهر الفروق كامناً فى طول كل من القطعتين. فهى فى النص الإغريقى تبلغ عند هوميروس ٣٠ كلمة وعند أفلاطون ١٨. وقد انتهى أفلاطون إلى هذه الدرجة من التكتيف بحذف المعلومات التى لاحتاجة إليها مثل قوله: قال ذلك، وانصاع لما قال... وقد حذف هذه العبارة بصفة خاصة: عبر شواطئ البحر الهادر. وهذه العبارة وإن كانت من التفصيلات التى ليس لها فائدة على مستوى القصة، فهى تمثل نموذجاً نمطياً لما سماه بارت إعطاء الانطباع بالواقعية^(١) فهى إذاً موعز المحاكاة^(٢)، ولذلك لم يتردد أفلاطون فى حذفها، لأنها ملمح لا يتفق مع القصص الخالص.

والمبدآن الأساسيان اللذان تقوم عليهما المحاكاة أو ما سميناه بالإظهار يتمثلان أولاً فى مقدار المعلومات التى يفضى القص بها، وثانياً فى غياب الراوى أو لنقل وجوده فى أدنى حد ممكن. ونستطيع أن نمثل لهذين المبدأين بكتابات هنرى جيمس التى يسيطر عليها المشهد (أى القص التفصيلى) وكتابات فلوبيير (التى تشف عن الراوى). وهما مبدآن يرتبط أحدهما بالآخر: فالإظهار يقتضى صمت الراوى. ويمكن أن نصوغ معادلة التقابل بين المحاكاة والحكى، أو الإظهار والإخبار على النحو الآتى:

معلومات + مُثل بالمعلومات = علاقة تتناسب عكسى

١ - realistic effect .

٢ - Connotator of mimesis .

فإذا كثرت المعلومات، قل وجود الراوى. والعكس صحيح. فالمحاكاة تتسم بتقديم أكبر قدر ممكن من المعلومات وأقل وجود ممكن للراوى. والحكى على خلاف ذلك تماماً.

وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى مسألة السرعة فى الرواية، وهى المفردة الثانية من مفردات جينيت الخمسة، كما أنه سيحولنا كذلك إلى مسألة الصوت^(٧) وهى المفردة الخامسة عنده.

والمفارقة التى يقع عليها جينيت فى درسه لرواية بروسست أنها تتناقض هذه المعادلة المعيار التى تقدمت، فليرجع إلى كلامه ثمة^(٨).

وأما القصد القائم على أساس حكاية الكلمات أو الألفاظ التى تنطق بها الشخصية، فهو على عكس قص الأحداث الذى هو محاكاة لفظية لأمر غير لفظى. فعندما يقول مارسيل لأمه: "إن زواجى من ألبرتين أمر ضرورى للغاية"، فهذه الجملة موجودة على مستوى الرواية ولل قصة معاً ولا فرق بين الجملتين - أعنى الجملة فى النص وفى القصة إلا الانتقال من لغة شفوية إلى لغة مكتوبة. فالراوى هنا يقوم بنسخ الجملة مرة أخرى، وهو لا يرويها ولا يحاكيها على نحو ما يحاكي الأحداث. ولذلك لا يمكن أن نقول بوجود قص هنا. إنما يمكن أن يكون هناك قص لو تصورنا المسألة كما تصورها أفلاطون فى الحوار بين كريسمس وأجاممنون لوصاعه هو ميروس صياغة أخرى؛ فلم يصغه كما لو كان هو نفسه كريسمس وأجاممنون، بل إذا ظل نفسه هوميروس. حينئذ لن يكون ثمة محاكاة بل قص محض.

وهذه قطعة حوارية من الإلياذة جاءت عند هوميروس على الصورة الآتية:
"أيها المجوز لا أرينك وسط السفن ذوات الجوف، مقيماً بها اليوم أو عائداً إلى بلادك عليها غدا، لكيلا يذهب عنك نفع صولجان الإله، ولن أقوم بإطلاق سراحها؛

(٧) . voice .

ليس قبل أن تهجم عليها الشيوخة وهي في بيتنا في أرجوس Argos على مبعدة من موطنها الأصلي تتمتع الصوف وتقوم على خدمتي. لكن ارحل ولا تستغزني حتى يمكن لك أن تذهب في سلام".

وتحولت على يد أفلاطون إلى هذه الصورة:

"كان أجاممنون غاضبا وأمره بالرحيل وألا يعود ثانية حتى لا يذهب عنه نفع صولجان الإله. وقال له إن ابنته ستدركها الشيوخة معه في أرجوس قبل أن يتوجب عليه إطلاق سراحها. وأمره بالارتحال وألا يزعه إن أراد أن يصل بلده سالما".

هنا صورتان للكلام الذي نطقت به الشخصية. عند هوميروس كلام محاكي (*) منقول على النحو الذي نطقت به الشخصية. وعند أفلاطون كلام محاكي (**)، بمعنى أنه عومل معاملة الأحداث نفسها وانتقل إلينا عبر الراوى نفسه، فكلام أجاممنون يصبح حدثاً. وإذا نظرنا إلى هاتين العبارتين: أمره بالارتحال (وهي عبارة تتلظر في الأصل الهوميروى كلاماً للبطل)، كان غاضبا، لم نجد شيئاً خارجياً يميز بينهما. وبعبارة أخرى لا نجد شيئاً خارجياً يميز بين ما كان في الأصل كلاماً نطقت به الشخصية وما كان حالة عقلية.

بل نستطيع أن نذهب خطوة أبعد من التي خطاها أفلاطون، ونوغل بالعبرة توغلاً ترتد فيه إلى حادثة صرف، بأن نقول: "فأبى أجاممنون وطرد كريسيس"؛ فإن الإباء رواية / سرد لحالة عقلية وليس لكلام نطقت به الشخصية. من أجل ذلك كانت الصياغة التي صاغها أفلاطون لكلام هوميروس بما فيها من استبقاء بعض التفاصيل مخلة بالفكرة التي ذهب إليها، وهي فكرة القصد المحض؛ فهذا ليس قصداً محضاً، لأنه أدخل فيه عناصر تقع في درجة تتوسط الحالتين، لاعتماده على كتابتها

(*) - imitated -

(**) - narratized -

بالأسلوب الذى يسمى فى اللغة الأوروبية أسلوباً غير مباشر^(١)؛ وقال له إن ابنته
مستركها الشيخوخة إلخ، حتى لا يذهب عنه نفع الصولجان.

ولذلك يطلق جينيت على هذه الدرجة المتوسطة بين الكلام المحاكى والكلام
المحكى مصطلح الكلام المغير عن موضعه^(٢) نحن إذأ أما تقسيمة ثلاثية. وهى
تطبق على ما يسمى بالكلام الداخلى للشخصيات، كما تنطبق على الكلام الخارجى،
أى الذى تنطق به بالفعل فى الحوار. فلمونولوج^(٣) يعامل هنا معاملة الديالوج.
وهذا ما يفعله جينيت فى تحليله للرواية. ^(٤)

هذه الحالات الثلاثة للكلام الذى تنطق به الشخصيات بالفعل أو على مستوى
النفس تتحدد علاقتها بموضوع المسافة فى الرواية على النحو الآتى:

أولاً: الكلام المحكى هو أكثر هذه الصور للثلاثة وقوعاً على مسافة بعيدة.
وهو أكثرها ارتداداً إلى وضع الحادثة - كما رأينا. ولنفترض أن البطل فى رواية
بروست كتب بدلاً من الحوار الذى كان بينه وبين أمه: "أعلمت أمى بقرارى أن
أتزوج ألبرتين"، فهذا يترد وضع الكلام الذى تنطق به الشخصية على هيئة الحوار
إلى وضع الحادثة التى تروى. ثم إنه لو كان الأمر راجعاً إلى حديث النفس أو ما
سميناه بالكلام الداخلى، لجاغت العبارة أكثر إيجازاً وأقرب إلى وضع الحادثة
المحضة: "قررت الزواج بـألبرتين".

ثانياً: الكلام المنقول فى أسلوب غير مباشر: "أخبرت أمى أن على تماماً أن
أتزوج ألبرتين". وهذا كلام خارجى أى نطقت به الشخصيات بالفعل، فإن
كان كلاماً داخلياً جاءت صورته على هذا النحو: "كنت أرى أن على تماماً أن
أتزوج ألبرتين".

(١) - indirect style .

(٢) - transposed speech .

(٣) - soliloquy .

وعلى الرغم من أن هذه للصيغة تقترب بدرجة أو بأخرى من المحاكاة، أكثر مما يقترب منها الكلام المحكى، فإنه ليس هنالك ما يضمن لنا أن هذه للصيغة كانت أمينة بطريقة حرفية للأصل المنقول عنه الذى نطقت به الشخصية بالفعل على مستوى القصة؛ إذ لا يزال للراوى وجود يمكن إدراكه على نحو ملموس فى الطريقة نفسها التى نظمت بها الجملة، بحيث لا يمكن لهذا الكلام أن ينتزع لنفسه صفة الاستقلال الوثائقى التى يتصف بها الاقتباس. فمن المسلم به سلفاً أن الراوى لا يكتفى فى نقله للألفاظ بأن يجعلها فى وضع التابع subordinate clauses، بل يكتفيها ويدمجها فى كلامه، ومن ثم فهى تعبر عن أسلوبه هو.

وينبغى أن نلتفت إلى أن الأمر هنا يختلف عما يسمى بالأسلوب الحر غير المباشر^(١)، إذا قلت مثلاً: "ذهبت للبحث عن أمى: من الضرورى تماماً أن أتزوج البرتين". هنا يلتبس الكلام الخارجى بالكلام الداخلى. فالجملة الثانية يمكن أن تكون تعبيراً عن أفكار مارسيل وهو فى طريقه للبحث عن أمه، كما يمكن أن تكون كلاماً خاطب به أمه بالفعل. وثانياً - وهذا هو الأهم - يلتبس كلام الشخصية (إن خارجياً أو داخلياً) بكلام الراوى، والاختلاف الأساسى - كما نرى - بين الأسلوب غير المباشر، والأسلوب الحر غير المباشر إنما يكمن فى عدم وجود فعل إخبارى فى الحالة الثانية.

ثالثاً: أكثر الصور التى تظهر فيها المحاكاة، هى ما جاء فى الإلياذة واستبدل به أفلاطون ما اقترحه من كلام آخر. يبدو الراوى هنا كالذى يعطى الكلمة للشخصية؛ أو بتعبير آخر كالذى يفسح لها المكان: "قلت لأمى: من الضرورى تماماً أن أتزوج البرتين". هذا على مستوى الكلام الخارجى. أما على مستوى الحديث النفسى: "قلت لنفسى: من الضرورى..".

١ - free indirect speech

وهذه للصورة الدرامية تطالعنا في الآداب الغربية منذ هوميروس بوصفها الصورة الأساسية للديالوج (وكنذلك المونولوج) في الأعمال الروائية التي يختلط فيها الحكى بالمحاكاة - في الملحمة أولاً ثم الرواية. وكان أفلاطون يؤيد الاتجاه الروائى المحض، أى اتجاه الحكى ويرى أفضليته على المحاكاة، حتى جاء أرسطو فأخمل كلامه، وذهب - على خلاف أستاذه - إلى أفضلية المحاكاة المحض وعلو كعب الأسلوب الدرامى وتميزه، مما كان له أثره على مدى للقرون على الأنواع الروائية وتطورها. وإن استعمال كلمة مشهد "scene" في النقد الروائى، هو فى حد ذاته دليل على ما كان للنموذج الدرامى من سلطان على الرواية. لكن كان المشهد الروائى - للأسف - ينظر إليه على أنه نسخة شاحبة من المشهد الدرامى، فصدق عليه حينئذ أنه محاكاة للمحاكاة، فهو إذاً يبتعد عن الأصل الذى يحاكيه بدرجتين.

ثم كانت الرواية الحديثة التي انطلقت بفكرة المحاكاة إلى نورتها، ففقت على كل أثر كان قد بقى للموقف السردى، لتترك الساحة للشخصية رأساً. ولنفترض مثلاً أن هناك رواية تبدأ بهذه الجملة: من الضروري تماماً أن أتزوج البرتين^(٢). ثم تمضى هكذا إلى النهاية وفق ما تمليه أفكار البطل وإدراكاته وتصرفاته وما يقع له من أحداث. إن القارئ سيظل محصوراً داخل تفكير للشخصية منذ المصور الأولى وستبقى معرفته بما تفعله الشخصية أو ما يحدث لها من خلال انكشاف هذا التفكير شيئاً فشيئاً، انكشافاً مطرداً لا يقف فى طريقه شئ يعوقه مما كان يقع فى الأسلوب الروائى المعتاد من جوانب سردية. إن هذا هو ما نتبينه فيما أطلق عليه المونولوج الداخلى.

يقول جينيت بعد أن يبدى أسفه لهذه التسمية: كان الأوفق أن يطلق على ذلك اسم الكلام الفورى^(٣)، لأن الذى يعيننا من المسألة كلها ليس كون الكلام داخلياً، بل تحرره منذ المصور الأولى من هيمنة الموقف السردى وبروزه إلى صدارة

(٢) - هذا المثال مأخوذ بالطبع من رواية بروس وباسكانا الاستغناء عنه بأمثلة أخرى.

(٣) - immediate speech .

المسرح. إن النقاد قد أساءوا فهم العلاقة بين الكلام الفوري والكلام غير المباشر^(٧)، وهما النوعان اللذان ميزوا بينهما شكلياً من خلال وجود فعل إخباري: قال، قلت إلخ.

وينبغي أن ننبه في هذا الصدد إلى وجود فرق جوهري بين المونولوج الفوري^(٨) والكلام الحر غير المباشر free indirect speech اللذين يقع الخلط أحياناً بينهما على سبيل الخطأ. في الكلام الحر غير المباشر يتكلم الراوى بلسان الشخصية، أو إذا شئت فقل: إن الشخصية تتكلم من خلال صوت الراوى ويمتزج الاثنان إذ ذاك معاً. أما في الكلام الفوري فيختفى الراوى وتحل محله الشخصية.

وإذا جئنا إلى كلام بروست وجدنا هذه الصور الثلاثة المختلفة جنباً إلى جنب؛ لا يفصل بعضها عن بعض إلا على المستوى النظري فحسب، أما على مستوى النصوص فالأمر على خلاف ذلك. ولننظر إلى هذه القطعة المأخوذة من القسم المعلنون بحب سوان، حيث يصف الراوى أولاً بالأصالة عن نفسه هو مشاعر سوان في اللحظة التي سمح له فيها بمقابلة أوديت، وكان إذ ذاك يعاني الآلام التي اعتادها في مثل هذا الموقف:

"وإذ ذاك تبخرت كل الأفكار المخيفة والمزعجة التي تكونت لديه عن أوديت وتلاشت في المخلوق الساحر الذي وقف هنالك أمام ناظريه".

ثم بعد ذلك نقع على سلسلة بأسرها من أفكار الشخصية مبدوءة بهذه العبارة أو المقدمة الإخبارية^(٩): "انتابه شك مفاجئ"، ثم تمضى على هذا النحو في كلام غير مباشر^(١٠): "في أنه ربما لم تكن تلك الساعة التي قضاها في بيت أوديت، على

(٧) - reported speech .

(٨) - immediate monologue .

(٩) - declarative .

(١٠) - indirect .

ضوء المصباح خالية مع ذلك من التكلف... أنه لو لم يكن هو نفسه هناك لمسحت المقعد نفسه لغورشيبي: Forcheville... أن العالم الذى تسكنه أوديت ليس ذلك العالم الآخر الغيبى المخيف الذى أفنى أوقته يتصورها فيه - والذى ربما لم يكن له وجود إلا فى خياله، لما العالم الحقيقى.. ثم يتكلم سموان على لسان مارسيل، أو بعبارة أخرى يعيره مارسيل صوته ليتكلم كلاماً داخلياً، فى أسلوب حر غير مباشر:

"آه! لو كان القدر قد سمح لسموان أن يتقاسم هو وأوديت داراً واحدة، فكان وهو فى بيتها يكون فى بيته؛ لو كان إذ يسأل خادمه ماذا لديه للغداء يأتى الرد إليه قائمة طعام من صنع أوديت، لو كان واجبه كزوج مخلص يقضى عليه حين ترغب أوديت فى الخروج للنزهة صباحاً أن يصطحبها حتى ولو لم تكن به رغبة فى الخروج... إذا اصارت جميع تفاصيل حياته التى بدت له حينئذٍ شديدة الكآبة لأنها ببساطة كان يمكن أن تكون جزءاً من حياة أوديت، ضرباً من العنوبة المفرطة والقوة المحفوظة بالأسرار".

ثم بعد هذا اللون من المحاكاة يعود النص إلى الكلام غير المباشر:

"ومع ذلك فقد كان ميالاً إلى الشك فى أن الحالة التى يتوق إليها توقاناً شديداً هى حالة من للسكون والسلام، وهى حالة من شأنها ألا تولد لديه جواً موافقاً لحبه... قال لنفسه إن ما تفعله أوديت أو ما لا تفعله إن يكون أمراً يلقى إليه بالاً حين يشفى من هذه الحالة".

ثم يعود النص أخيراً إلى صيغة المرد التى بدأ بها، والمرد هنا ليس مرداً للأحداث أو حكاية لها، بل هو حكاية للكلام الذى قالته الشخصية (كلام محكى):
"لم يكن خوفه من الموت نفسه أكثر من خوفه من هذا الشقاء".

وهى صيغة تسمح للنص بأن يمضى قدماً - فى تمثيل وخفية - إلى أسلوب سرد الأحداث:

'بعد هذه الأمسيات الهائلة كانت شكوك سوان تهدأ بصورة مؤقتة؛ كان يبارك اسم أوديت، وفى صباح اليوم التالى يأمر بإرسال الجواهر الخلابة إليها'.

ولا ينبغي أن يعمينا هذا المزج الدقيق الذى يلجأ إليه بروسست بين الأسلوب غير المباشر والكلام المحكى، عن رؤية خصيصة ظاهرة من خصائص روايته تتمثل فى استعمال الكلام الداخلى المحاكى؛ فالباطل خاصة فى لحظات عاطفته المشبوبة يجنح إلى التعبير عن أفكاره على هيئة مونولوج له كل بلاغة المونولوج المسرحى^{٤٩}.

أما روح المونولوج الفورى الذى سبق الكلام عليه، ولذى يجرى على مثال كتابات جويس، فلا تظهر فى عمل بروسست كله إلا فى مثال واحد أشار إليه النقاد الذين تناولوه بالدرس^{٥٠}، فكان بمثابة بيضة الديك فى روايته:

'لم يكن قد بعد العهد بتلك الحفلات الموسيقية الصباحية فى باليك ومع ذلك فى تلك اللحظة القريبة نسبياً، لم أفكر فى ألبرتين، إلا قليلاً. والحق أنه بعد وصولى فى الأيام الأولى نفسها لم أكن قد عرفت أنها كانت فى باليك. ممن إذأ عرفت ذلك؟ أوه، نعم من إيميه Aimé. لقد كان يوماً مشمساً جميلاً كيومنا هذا. وكان سعيداً بأن يرانى مرة أخرى. لكنه لا يحب ألبرتين. وما كل أحد يستطيع حبها. نعم كان هو الذى أخبرنى أنها كانت فى باليك. لكن كيف عرف ذلك؟ آه لقد قابلها...

ثم يعود أسلوب بروسست بعد ذلك فيما يتعلق بالحديث الداخلى سيرته الأولى التى تضى على نهج تقليدى. وليس ثمة ما هو غريب على ميكولوجية بروسست أو دخيل عليها أكثر من يوتوبيا المونولوج الفورى الذى يشف ببدليته عن دولامات 'تيار الوعى' أو تيار اللاوعى.

وإذا جئنا لما يسمى الكلام الخارجى عند بروسست، أو ما استقرت تقاليد النقد على تسميته بالحوار، وجنأه يهجر بالكلية طريقة فلووير فى استخدام الأسلوب الحر غير المباشر. ولاحظ بعض النقاد وجود مثالين أو ثلاثة لذلك عنده، لكن هذه الأمثلة

إنما تهض كاستثناءات. والحق أن اختلاط الأصوات شئ لا علاقة له بأسلوب بروس، بل هو غريب عليه كل الغريبة. فأسلوب بروس يتسم بغلبة الحديث المحاكي وما سماه بروس نفسه objectivized language أى استغلال الشخصيات استقلالاً لغوياً أو بعض الشخصيات على الأقل. "والحقيقة أن كل شخصيات بروس يقع لها فى بعض المناسبات خصائص لغوية تتميز بالغريبة كانهراف العبارة الذى يرجع إلى اللهجة أو الوضع الاجتماعى أو إلى أمور أخرى. وهذه أقصى صورة لمحاكاة كلام الشخصيات؛ حيث يحاكي الكاتب الشخصية بحرفية مبالغ فيها تزيد على الأصل، باعتبار أن المحاكاة فيها دائماً نوع من الكاريكاتير القائم على التأكيد على خصائص بعينها والعمل على تضخيمها. وهنا تبلغ المحاكاة قمتها أو بتعبير أدق تصل إلى نخومها - إلى التخوم التى إن تجاوزتها خرجت من الواقعى إلى اللاواقعى. إن هذا الخطر يلقي بظله على كل محاكاة للغة الشخصية تبلغ فى طلب الكمال، فتقضى على نفسها آخر الأمر. وهذا هو السبب فى أن هذه التقنية التى يستخدمها بروس لا يتمخض عنها عنده اكتساب الشخصيات ملامح تحددها على نحو واقعى، بل تزداد شخصيته على مدار الصفحات إبهاماً، تُصير شيئاً لا يمكن الإمساك به، أو مخلوقات سابحة فى الفضاء. والسبب الأول فى ذلك راجع إلى تضارب السلوك لديها، وهو سبب رتب له المؤلف بعناية فائقة. لكن تماك اللغة التى يتحدثون بها تماكاً مبالغاً فيه غالباً ما يزيد هذه الحالة تعاقماً. إن شخصيات بروس تقع على تخوم التميز الأسلوبى - على هذه الصورة الرمزية للموت: أن تتخلص للشخصية من وجودها بوجودها فى ألفاظها لنفسها وجوداً قوياً.

* * *

نأتى بعد ذلك لدراسة المنظور فى الرواية، وهو صورة أخرى - بعد المسافة - من صور الإمداد بالمعلومات، باختيار وجهة نظر بعينها تجعلنا محددين بها (أو بنبذ هذا الاختيار كلية). وموضوع المنظور من الموضوعات التى تتصل بالتقنية الروائية وهو - من بين هذه الموضوعات جميعاً - الموضوع الذى دأبت الدراسات

على تناوله مراراً وتكراراً منذ نهاية القرن التاسع عشر وتمخضت فيه هذه الدراسات عن نتائج غير مختلف عليها.

غير أن جينيت يذهب إلى أن معظم الأعمال النظرية التي كتبت في هذا الموضوع تقع في خلط مؤسف بين ما يسميه هنا الصيغة mood وما يطلق عليه الصوت voice. وهو في حقيقته خلط بين سؤالين: أى الشخصيات توجه المنظور الروائي من خلال وجهة نظرها؟ والسؤال الثانى، وهو سؤال مختلف تماماً: من الراوى؟ وإذا أردنا أن نعيد صياغة هذين للسؤالين على نحو أكثر بساطة، قلنا: من الذى يرى؟ ومن الذى يتكلم؟ نحن إذاً أمام شيئين مختلفين: الراى والراوى.

ويلجأ جينيت فى هذا الصدد إلى استعمال مصطلح البؤرة focalization بدلاً من الألفاظ المطروحة فى النظرية النقدية وهى: الرؤية vision، والمجال field وزاوية الرؤية أو وجهة النظر point of view، وذلك حتى يتحاشى ما تتطوى عليه هذه الألفاظ من إichاءات تتصل بالحاسة البصرية بصفة خاصة. ومصطلح البؤرة على أى حال يتفق مع المصطلح الذى استعمله كلينث بروك من قبل وهو بؤرة السرد focus of narration.

وأنماط البؤرة عند جينيت ثلاثة، فنحن لدينا ثلاثة أنماط من الرواية / المراد فى هذا الصدد:

أحدها: الرواية الخالية من البؤرة nonfocalized، أو الرواية ذات البؤرة صفر zero focalization. وهذه تمثلها الرواية الكلاسيكية عموماً التى تقوم على الراوى المحيط بكل شئ.

والثانى: الرواية ذات البؤرة الداخلية وتنقسم إلى: أ- البؤرة الثابتة، حيث يمر كل شئ فى الرواية عبر شخصية واحدة. ب- البؤرة المتغيرة أى التى تمر عبر عدة شخصيات. ومثالها قصة مدام بوفارى، حيث تمر البؤرة أولاً عبر شارل، ثم إماً، ثم شارل مرة أخرى ج- البؤرة المتعددة، كما فى القصص المبنية

على رمائل، حيث تبرز نفس الحادثة إلى الوجود عدة مرات، كل مرة من خلال وجهة نظر إحدى الشخصيات. وقد ظل للنقد الألبى سنوات طويلة يستشهد لذلك بقصيدة قصصية كتبها براوننج عنوانها: *The Ring and the Book*، وهى تقص قصة تتصل بحادثة قتل من خلال إدراك القاتل، والضحايا، والدفاع، والادعاء إلخ.

والنمط الثالث: الرواية ذات البؤرة الخارجية، وفيها يمثل البطل أمانا دون أن نتاح لنا أبدا معرفة أفكاره ومشاعره. ومشهد العربة فى مدام بوفارى من الأمثلة التى يمكن استدعاؤها هنا، فهذا المشهد يروى من وجهة نظر خارجية تماماً.

وهذا المثال من مدام بوفارى يظهرنا على أنه لا يوجد نمط واحد من الأنماط المتقدمة تلتزم به الرواية على طول صفحاتها. فالبؤرة الداخلية المتغيرة التى مثلنا لها بقصة مدام بوفارى لا تنطبق على الرواية فى جميع أجزائها كما رأينا.

ثم إن التفرقة بين وجهات النظر المختلفة ليست دائماً بالوضوح الذى يبدو أن هذه الأنماط تقدمه إلينا؛ فالبؤرة الخارجية عند شخصية من الشخصيات يمكننا فى الغالب الأعم أن نقرر أنها بؤرة داخلية عند شخصية أخرى. وكذلك، فالتفرقة بين البؤرة المتغيرة والبؤرة من الصعب أحياناً تقريرها؛ لأن الرواية الخالية من البؤرة يمكن فى الأغلب الأعم أن ينظر إليها على أنها رواية ذات بؤرة متعددة.

وينبغى أن نلاحظ أيضاً أنه من النادر تطبيق ما نسميه بالبؤرة الداخلية على نحو دقيق. إلا أن للبؤرة الداخلية تتضمن - على نحو دقيق غاية فى الدقة - ألا توصف الشخصية على الإطلاق من الخارج، وألا يحلل الراوى أفكارها وإدراكاتها على نحو موضوعى أبداً. ولذلك نجد أنفسنا أمام بؤرة داخلية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة فى نص كهذا للنص:

"القي فابريزيو بنفسه من على ظهر جواده بغير تردد، وتناول يد الجثة التي حركها بعنف، ثم وقف ساكناً كأنه مشلول. شعر أنه لم تكن لديه القوة ليمتطي جواده مرة أخرى. كان ما أفزع أكثر من أي شيء آخر تلك العين المفتوحة".
ومن جهة أخرى ففي النص الآتي الذي يكتفى بوصف ما يراه البطل، نتحقق البوارة بكل حذافيرها:

"كان ثمة رصاصة قد وصلت إلى الصدغ الثاني، بعد أن اخترقت أحد جانبي الأنف، وشوهت الجثة على نحو مفرع. تمددت الجثة بعين بقيت مفتوحة".

إن البوارة الداخلية لا تتحقق تحققاً تاماً إلا في (المونولوج الداخلي) ومثل ذلك في العمل الذي كتبه روب - جرييه باسم الغيرة.

. وقد اقترح رولان بارت لتسهيل للمساءلة هنا ما يشبه أن يكون المحك لمعرفة البوارة الداخلية في النص؛ فهو يرى أن الفصل في تلك إمكانية كتابة القطعة الروائية مرة أخرى في صيغة المتكلم - إن لم تكن مكتوبة أصلاً في هذه الصيغة بدون أن تكون هناك حاجة لتغييرات أخرى في النص بخلاف تغيير الضمائر النحوية. وعلى ذلك يمكننا أن نغير جملة كهذه: "رأى (جيمس بوند) رجلاً في الخمسينيات من عمره لم يزل بادياً عليه الشباب" إلى: "رأيت رجلاً في الخمسينيات إلخ". وهكذا نستطيع أن نقرر أنها تتدرج تحت البوارة الداخلية. ومن جهة أخرى لا نستطيع أن نقوم بهذا التغيير في عبارة كهذه العبارة: "هذا أن رنين مكعبات الثلج على الكأس يوقظ في بوند إلهاماً مفاجئاً، دون أن يحدث التغيير تنافراً دلاليًا داخل العبارة، وذلك راجع إلى الفعل الذي يدل على جهل الراوي جهلاً واضحاً بالأفكار الحقيقية التي تعمل داخل البطل. ولذلك نجد أنفسنا هنا أمام بوارة خارجية من النوع النمطي.

لكن لا ينبغي أن نجربنا سهولة هذا المقياس إلى الخلط بين الشخصية التي تقع عليها البوارة والراوي، إذ يظان شئنين مختلفين حتى في الرواية المكتوبة

بضمير المتكلم، أى حتى لو كانا شخصاً واحداً (اللهم إلا فى حالة المونولوج الداخلى إذا اجتمع ضمير المتكلم والفعل المضارع معاً). إن جينيت يحذرننا من هذا الانزلاق، ويشرح ذلك بقول مارسيل:

‘رأيت رجلاً فى حوالى الأربعين فارغ الطول مثلاً إلى البدانة، له شارب شديد المواد، يضرب بعصية ساق بنطلونه بشمروخ، وهو ينظر إلى بعينين ثابتتين زادهما للنظر إلى اتساعا’.

فنحن هنا أمام شخصين: المراهق فى بلبك (البطل) الذى يرى رجلاً فى حوالى الأربعين إلخ والرجل الناضج (الراوى) الذى يقص هذه القصة بعد عشرات السنين، ويعلم تماماً من هو هذا الغريب ولا يخفى عليه شئ مما يعنيه سلوكه. إن هذا ينبغي أن يجعلنا نلتفت إلى أن هناك فرقاً بين الاثنين وإن كانا شخصاً واحداً – فرقاً فى الوظيفة وفرقاً فى المعلومات بصفة خاصة. فالراوى يكاد دائماً ‘يعلم’ أكثر من البطل حتى لو كان هو نفسه البطل.

وللبؤرة المتغيرة لمطان: إما أن يكون ذلك عن طريق التزيد *paralepsis*، وهو مصطلح اخترعه جينيت للدلالة به على الإدلاء بمعلومات أكثر مما هو ضرورى عموماً. والمعيار هنا قائم على أساس الدرجة التى تتحدد بها المعلومات طبقاً للمنظور الذى تحكى من خلاله القصة^{٥٢}. والنمط الثانى يقوم على تقنين معلومات أقل مما يمكن الإدلاء به، وهو عكس النمط الأول، وله اسم معروف فى الدراسات البلاغية وهو *paralipsis* أى الحذف الظاهرى *false omission*، ويتمثل فى حذف حدث أو شئ من أفكار البطل صاحب وجهة النظر - هذا الشئ المحذوف لا يمكن أن يكون البطل جاهلاً به ولا الراوى، لكن الراوى يجنح إلى إخفائه عن القارئ، كالذى فطه مستقدال مثلاً من إخفاء فكرة أساسية تستحوذ على البطل فى مونولوجاته ولا تهدأ عن خاطره لحظة واحدة وهى سبب أحزانه. ويظل القارئ على جهل بها حتى حين، وهى عجز البطل الجنسى. وأكثر القصص البوليسية الكلاسيكية تظل تخفى عنا جانباً من الاكتشافات والاستنتاجات التى يتوصل إليها

للمحقق ولا تفضى بها إلا فى لحظة الكشف النهائية. وللقوة الدافعة برمتها فى قصة بلزك التى حللها بارت، وهى قصة "مدرسين" تعتمد على إخفاء حقيقة المغنية الحسنة التى لا تبوح بها القصة إلا فى مرحلة متأخرة حيث يظهر أنها ليست امرأة، وإنما هى خصى^{٣٥}.

أما النمط الآخر وهو التزديد فى المعلومات *paralepsis*، فقد يحدث على هيئة تحول من بؤرة خارجية إلى لقضاء مفاجئ على وعى الشخصية، أى إلى بؤرة داخلية. أو قد يحدث على هيئة إزجاء معلومة عرضية تتعلق بأفكار إحدى الشخصيات التى لا تقدم من خلالها وجهة النظر، أو بإزجاء مشهد لم تتمكن للشخصية صاحبة المنظور من رؤيته.

ويرى جينيت أنه من الخطأ أن ننظر إلى التداخلات التى تقع من الراوى فى صورة توقع أشياء ستحدث للبطل فى لحظة مستقبلية، على أنها تتدرج تحت الإطار المتصل بالراوى المحيط بكل شئ، فعندما يقال مثلاً فى سياق مشهد من المشاهد التى تقع للبطل إن هذا المشهد سيكون له تأثير حاسم على حياة البطل، فإن هذه ملاحظة لا يمكن نسبتها إلى البطل، بل مرجعها بالطبع إلى الراوى، شأنها شأن كل صور التوقع *prolepsis* التى تخرج دائماً عن الحدود التى تقع فى دائرتها قدرات البطل على العلم. كذلك ما يأتينا من معلومات خلال بعض العبارات من هذا النمط: 'عرفت من بعدها أن...'، فهى ترجع إلى خبرة مستقبلية للبطل، أو بعبارة أخرى إلى الخبرة الحالية للراوى التى تقرر حقائق لم تنزل بالنسبة للبطل أمراً مجهولاً، لكن الراوى لا يجد ضرورة لتأخير ذكرها إلى وقت تتكشف فيه للبطل بنفسها. إن جينيت يرى عموماً ألا ننسب إلى المؤلف المحيط بكل شئ إلا ما لا يمكن نسبته إلى الراوى. ويترتب على نظرة جينيت هذه أن كثيراً مما نلحقه إليه النقد - فى رواية بروست - على أنه راجع للراوى المحيط بكل شئ ليس فى الحقيقة كذلك.

ورواية بروست يقع فيها ما يسميه جينيت بالبوارة المزدوجة^(٥) التى يمثل لها بهذا المشهد: مارسيل يرى من خلال النافذة مشهداً بين فتاة تسميها الرواية وصديقها، لكنه لا يستطيع أن يفهم ما تعنيه نظرة الفتاة أو يسمع ما كانت تهتم به صديقها فى أذنها. وينتهى المشهد بالنسبة له حين تأتى الفتاة وقد بدا عليها التعب والانشغال والحزن لكى تغلق النافذة. وفى هذا المشهد تمر بوارة الأحداث المرئية والمسموعة عبر مارسيل، أما بوارة الأفكار والمشاعر فتتمر كلية عبر الفتاة: "شعرت... اعتقدت... داهم الخوف قلبها الحساس... تظاهرت... أدركت إلخ". وكان للشاهد الذى اطلع على المشهد لم يستطع أن يرى أو أن يسمع، لكنه مع ذلك استطاع أن يتكهن بكل ما يعتدل داخل الشخصية من أفكار.

يمكننا آخر الأمر أن نقرر أن رواية بروست تتمثل فيها ثلاث صور للبوارة فى وقت واحد معاً، أو بتعبير جينيت: تلعب على ثلاث صور للبوارة التى تمر من وعى البطل إلى وعى الراوى إلى وعى معظم الشخصيات. وهذا الوضع الثلاثى لا وجه للمقارنة بينه وبين الرواية الكلاسيكية التى تقوم ببساطة على فكرة الراوى المحيط بكل شئ. إن رواية بروست هى رواية البوارة المتعددة. ونستطيع أن نقول فى إجمال: إن الوضع التعددى هو ما يحدد نظام البوارة فى رواية بروست؛ فهناك على مستوى رواية الأحداث المفارقة التى تظهر فى اجتماع المحاكاة وحضور الراوى فى الوقت نفسه. والخطاب المباشر يسود الرواية ويكثف منه الاستقلال اللغوى للشخصيات، لكنه فى النهاية يبتلع الشخصيات لدخل لعبة لفظية مكثفة. وأخيراً وجود البورات التى لا تجتمع نظرياً معاً ولتى تهز النظام المنطقى للكتابة الروائية بأسره.

* * *

نأتى بعد ذلك إلى المقولة الأخيرة وهى الخامسة من مقولات جينيت، وتقع عنده تحت ما يطلق عليه voice. ولتوضيح هذه المسألة ينبغى أن نعرف أن بعض الروايات الغربية التى يذكر جينيت أسماءها — إنما نقرأها مهتمين بالقصة نفسها

(٥) double focalization .

ليس غير، ولا ننشغل بمعرفة الراوى الذى يحكيها. وبعضها على العكس من ذلك لا يمكن إغضاء النظر عن الراوى فيها. كما أن بعضها الآخر تتجه عناية المؤلف فيه إلى أن يلفت الانتباه إلى شخص الراوى وكذلك جماعة المستمعين الذين يخاطبهم فى الرواية. وهكذا. ولمزيد من توضيح هذه المسألة لنفترض أننا أمام جملتين كهاتين الجملتين مثلاً:

١- اعتدت فترة طويلة أن أذهب إلى النوم فى وقت مبكر.

٢- مجموع زوايا المثلث يساوى زاويتين قائمتين.

إن الجملة الأولى تحتاج - بخلاف الثانية - فى تفسيرها إلى النظر إلى شخص قائلها الذى يتحدد به ضمير المتكلم، وإلى النظر فى ملابساتها؛ فالفعل الماضى فيها إنما هو ماض بالنسبة للحظة التكلم. وإذا استعملنا ألفاظ بنفست المشهورة، قلنا: إن القصة (٥) هنا لها نصيب من الخطاب (٦).

إن علم البروطيقا يحاول هنا أن يواجه الصعوبة التى واجهها علم اللغة من قبل، وهى بحث اللحظة التى يتولد فيها الخطاب الروائى والتى استبقى لها جينيت مصطلحاً خاصاً هو القصة: narrating. وقد بقى النقد متردداً فى الاعتراف باستقلال هذه اللحظة، وحصر النقد أسئلته فى إطار "وجهة النظر"، بعد أن نظروا إلى لحظة القصة على أنها ترادف لحظة "الكتابة". ومن ثم ساووا بين الراوى والمؤلف، كما ساووا بين متلقى الرواية والقارئ. وهو خلط إذاً جاز فى الرواية التاريخية أو فى السيرة الذاتية التى تحكى أحداثاً حقيقية، فإنه لا يجوز بالنسبة للرواية القائمة على الخيال، حيث دور الراوى نفسه من صنع الخيال، وإن يكن المؤلف هو الذى يقوم بهذا الدور مباشرة، وحيث يختلف حدث القصة عن حدث الكتابة. الراوى فى "الأب جوريو" لبلزك مثلاً ليس بلزك، حتى وإن عبر هذا الراوى عن آرائه، لأن الراوى - المؤلف فى الرواية هو شخص يعرف النزول

(٥) - story، وهى فى الأصل الفرنسى: histoire.

(٦) - discours، وهى فى الأصل الفرنسى: discours.

وصاحبته والمقيمين به، بينما بلزلك هو الذى يتخيل هذه الأمور. وقد يتعدد الراوة كما فى الأوديسة مثلاً، فأغلب أجزائها يرويها هوميروس، بينما هناك أجزاء منها يرويها أوليس Ulysses. وينبغى لتحليل الرواية أن يولى هذا الجانب عناية خاصة لأنه إذا كانت مغامرات أوليس مثلاً يرويها راويان، ففي رواية بروسث هناك حكايتان يحكيهما راو واحد فى كليهما، هما قصة حب سوان وقصة حب مارسيل. وفى هذا المجال سنتطرق إلى الحديث عن بعض العناصر التى سنتناول كلا منها - بغرض الدراسة - على حدة وإن كانت فى الحقيقة لا تقو بوظائفها إلا مجتمعة. وهذه العناصر هى: زمن القص، والمستوى الروائى narrative level والضمير person (أى للعلاقة بين الراوى وكذلك المروى عليه وبين القصة التى يرويها).

فبالنسبة لزمن للقص نقول: إنه إذا جاز أن تكون هناك قصة لا تحديد فيه المكان الذى وقعت فيه الأحداث ولا لعلاقة هذا المكان بالمكان الذى كان فيه الرواء وقت قيامه بحكاية الأحداث، فمن المستحيل تصور قصة خالية من زمن يتحدد بالنظر إلى لحظة القص، ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً بالنسبة لهذه اللحظة. إن زمن القص قد يكون ثانياً لزمن القصة التى يحكيها، أو قد يكون عكس ذلك كما فى الرواية التى تعتمد على النبوءة، أو قد يكون مصاحباً له حين يأتى القص فى الزمن المضارع، أو قد يحدث حينئذ أن يتخلل اللحظات المختلفة للقصة فى الزمن المضارع قص على مستوى الزمن الماضى. وعلى ذلك يتحصل لدينا أربعة أنماط من القص:

١- القص اللاحق للحدث^(*)، ومثاله الرواية الكلاسيكية التى يقع زمنها فى صيغة الماضى.

٢- القص السابق على الحدث^(*)، ومثاله الرواية المبينة على التنبؤ وزمنه للزمن المستقبل.

(*) subsequent -

(*) prior -

- ٣- القصص المصاحبة للحدث^(٦) ومثاله الرواية المبنية على الزمن المضارع، كما فى حالات بث الراديو والتلفزيون على الهواء مباشرة لأحداث تقع فى اللحظة نفسها. وقد كتبت بعض الروايات التى تحكى فيها ميدة تقف فى نافذة إحدى القلاع، المعركة الحربية التى تقع أسفل القلعة للبطل للجريح بجوارها.
- ٤- القصص المقحم^(٧) بين أجزاء الحدث.

وهذا النمط الأخير منها هو أكثرها تعقيداً، لاختلاط القصة والقص معاً على نحو يترك فيه القص أثره على القصة. وهذا يحدث بصفة خاصة فى الرواية للرسائية^(٨) التى فيها أشخاص كثيرون يرسل بعضهم بعضاً، حيث تكون الرسالة وسيطاً تنتقل إلينا الرواية من خلاله، وهى فى نفس الوقت عنصر من عناصر الحبكة. وهذا النمط هو أدقها وأكثرها ثمرداً على التحليل. ورواية للرسائل تجمع باستمرار بين ما يسمى فى لغة الإعلام الإذاعى بالبث المباشر على الهواء، والمونولوج شبه الداخلى، وتفسير الحادثة بعد وقوعها. هنا نجد الراوى يظل هو البطل وشخصاً آخر غيره فى الوقت نفسه: إليك ما حدث اليوم لى - وإليك ما مر بتكبرى بخصوصه هذا المساء: هنا نجد أن أحداث اليوم هى بالفعل فى الزمن الماضى. لكن يمكن أن تكون وجهة نظر البطل قد تغيرت، فالمشاعر والأحاسيس التى يجدها فى المساء أو فى اليوم التالى ترجع إلى الزمن الحاضر. وهنا تكون البوارة التى تمر خلال الراوى هى كذلك بوارة من خلال البطل. ولننظر فى رسالة كتبتها امرأة إلى صديقة لها تخبرها كيف أن فلاناً أغواها ليلة الأمس وتقضى بندمها لصديقتها. هنا نجد للمشاهد الخاص بالإغواء يقع فى الزمن الماضى، ومثل ذلك شعورها بعدم التماسك، وهو شعور لم يعد يخلوها. لكن الذى يبقى لها الآن هو الشعور بالإنم ونوع من اكتشاف النفس والضلال عنها فى الوقت نفسه: "إن ما

^(٦) - simultaneous .

^(٧) - interpolated .

^(٨) - epistolary novel .

أنعاه على نفسه أكثر من أى شئ آخر، وما ينبغي أن أتحدث إليك عنه بالرغم من ذلك هو أنني للأسف لم أقاوم بالقدر الذى كنت أستطيع دفاعاً عن ذاتى. إننى لا أعرف كيف حدث هذا. وأنا بالتأكيد لم أحب فلاناً، بل على عكس ذلك تماماً. لحظات كانت، تصرفت فيها كأننى أحبته...".

إن سيميل الأمس - وهذا هو اسم المرأة - غير سيميل اليوم. فسيميل اليوم هى التى ترى سيميل الأمس وتتكلم عنها. نحن هنا أمام بطلتين تظهران على التوالي، والثانية منهما فقط هى الراوى، وهى التى تقدم وجهة نظرها.

والنمط الأول أى القصة اللاحق يمثل الكثرة الغالبة مما كتب حتى اليوم من روايات، ويكفى فيه استعمال صيغة الماضى حتى لو لم تكن هناك إشارة إلى الفترة الزمنية التى تنصل لحظة للقصة عن لحظة للقصة. على أنه يحدث أحياناً الإبانة عن نوع من المعاصرة الزمنية بين اللحظتين، باستعمال صيغة المضارع^(٥) فى أول الرواية أو آخرها، فقد تسهل الرواية مثلاً بهذه العبارة: فى هذا الجزء من المملكة عاش أحد النبلاء، وربما لا يزال يعيش حتى الآن. أو قد تنتهى بهذه الجملة: وجهها الآن شاحب جداً وهادئ وصوتها عليه مسحة من الحزن. وهذه للمعاصرة بين اللحظتين - على أى حال - حادثة بصفة خاصة فى للرواية التى تروى بضمير المتكلم، فالراوى داخل فيها باعتباره أحد شخصيات القصة.

والأمر الغريب أن زمن القصة ينظر إليه دائماً كما لو لم يكن له وجود. نحن نعلم مثلاً أن فلوبيير أمضى ما يزيد على خمس سنوات فى كتابة مدام بوفارى، لكن أحياناً لم ينظر إلى لقمة الزمنية التى يقع خلالها القصة على أن لها وجوداً، أو بعبارة أدق كأن هذه المدة الزمنية مسألة لا اتصال لها بالقصيدة. وهذه هى المفارقة التى ينطوى عليها هذا النوع من القصة، أى ما سميناها بالقصة اللاحق، فهو على خلاف القصة المصاحب والقصة المقدم اللذين لا وجود لهما إلا من خلال مدة زمنية يقعان

(٥) - أو ما يقوم مقامها بالطبع، كما فى العبارة المذكورة بعد: وجهها الآن شاحب، حيث يوجد فى العبارة فى اللغات الأوربية فعل يمر عن الزمن المعاصر.

فيها ومن خلال علاقة هذه المدة بالمدة الزمنية للقصة، لا وجود له إلا في هذه المفارقة: بالنظر إلى زمن القصة له اعتبار زمني، وبالتسبب لكونه ليس له مدة زمنية فجوهه غير زمني.

ورواية بروست تتفق مع هذا النمط من أنماط للقصص: لقد أمضى بروست أكثر من عشر سنوات في كتابة القصة، غير أنه ليس هناك ما يدل على المدة الزمنية التي قضاهما مارسيل في عملية القص ذاتها. إنها عملية فورية لحظية^(٧)، فحاضر الراوي الذي يختلط بأمضى البطل على مدار الرواية، هو لحظة واحدة لا تتقدم - ثابتة في مكانها لا تتحرك إلى أمام. إن الفاصل الزمني بين لحظة القص هذه وبين اللحظات المختلفة للقصة متغير بالضرورة، فكلما ابتعدت الأحداث عن المراحل الأولى، قل هذا الفاصل الزمني، وهكذا - على مدار التدرج في العمر - يتقلص الفاصل الزمني تدريجياً. وعلى الرغم من أن اللغة بطبيعتها ليس فيها ما يمثل فيه هذا التقلص، واستعمالها لصيغة الفعل الماضي لدالة على انتهاء الحدث متشابهة في جميع المواطن، سواء منها ما هو قريب من لحظة الحدث أو ما هو بعيد عنها، فإن بروست قد نجح إلى حد ما في إضفاء الشعور بهذا المعنى الذي لا تسعف اللغة به، عن طريق ما أدخله على الإيقاع الزمني للرواية من تعديلات: الاختفاء التدريجي للصيغة التكرارية وتطويل المشاهد الأحادية إلخ، وكان القصة تجلج إلى التضخم وإظهار ذاتها أكثر فأكثر كلما اقتربت من نهايتها التي هي في الوقت نفسه أصل وجودها: its origin .

إننا في روايات السيرة الذاتية نجد للبطل والراوي يميلان أكثر فأكثر إلى الالتقاء كلما اقتربت الرواية من نهايتها، فهما يتحركان - كما كتب بعض النقاد - نحو يوم تنتهي فيه مسيرة البطل خلال حياته إلى المائدة التي يدعوه الراوي - الذي لم يعد منفصلاً عنه بأي مسافة زمنية ولم تعد صلته به قائمة من خلال الذاكرة - إلى الجلوس إليها بجواره ليتمكنا من الكتابة معاً، وتلك هي الخاتمة. والأمر في

(٧) - instantaneous .

رواية بروست أن المسافة الزمنية الفاصلة بين البطل والراوي بالرغم من أنها تقترب من درجة الصفر، إلا أنها لا تصل إليها أبداً، لأن الرواية تتوقف عند النقطة التي فيها يكتشف البطل حقيقة حياته ومعناها، فعندما تنتهي الرواية تنتهي قصة "نداء باطنى". فموضوع الرواية التي كتبها بروست إنما هو "مارسيل يصير كاتباً"، وليس "مارسيل كاتباً". هي إذاً رواية الصيرورة. والنظر إليها على أنها "رواية تتور حول روائى" - كما قد يذهب بعضهم - فيه تشويه لمقاصدها وتكمير لمعناها. إنما هي رواية حول روائى قادم - حول روائى هناك فى الطريق. ولذلك كان من الضروري أن تتوقف قبل أن يندمج البطل فى الراوى ويصير شيئاً واحداً، فلا مجال إذا لتصور أنهما يكتبان معاً وتكون تلك هي الخاتمة. إن آخر جملة للراوي تنتهى عند النقطة التي يصل فيها البطل إلى الجملة الأولى له. ولذلك كان الفاصل الزمنى بين نهاية السفر (بكسر السين وسكون الفاء) وبين لحظة القص يمثل فى وقت الكتابة، فى الوقت الذى يحتلجه السفر لكتابته، وهو - وليس هو فى الوقت نفسه - السفر الذى يفضى به الراوى إلينا فى لحظة خلطة كومض البرق"^{٥١}.

* * *

نأتى بعد ذلك للكلام على المستويات الروائية، فنقول: إن الفرق بين قصتين تُروى إحداهما داخل الأخرى هو فرق بين مستويين من مستويات القص. والراوي فى القصة الثانية هو فى الأصل شخصية من شخصيات القصة الأولى. وعملية القص التي تتولد عنها القصة الثانية هي فى حد ذاتها حادثة تحكيها القصة الأولى. فهنا مستويان: مستوى أول ترجع إليه القصة الأولى، ومستوى ثان هو الخاص بالقصة الثانية. ويطلق جينيت على عملية القص فى المستوى الأول لفظ extradiegetic، وعلى الأحداث فيه - بما فيها عملية القص التي تتولد عنها القصة الثانية diegetic أو intradiegetic، كما يطلق على أحداث القصة الثانية metadiegetic، وهى قصة من الدرجة الثانية.

وهذه التقنية فى الكتابة الروائية قديمة قدم الأدب، ونراها على نحو واسع فى حكايات ألف ليلة وليلة، ولها وجود فى الأدب الروائى فى العصور المختلفة كذلك. وهناك ثلاثة أنماط للعلاقة بين الرواية من الدرجة الثانية والرواية من الدرجة الأولى التى تدعم الأخرى عليها: فالنمط الأول يرجع إلى علاقة السببية المباشرة بين الأحداث فى الرواية الثانية والأحداث فى رواية الدرجة الأولى. فرواية الدرجة الثانية هنا لها وظيفة تفسيرية، وهى تجيب على سؤال من هذا النوع: "ما الأحداث التى أفضت إلى الوضع الحالى؟". أوليس مثلاً يحكى حكاية العاصفة التى كانت السبب الذى لقي به إلى الشاطئ. والنمط الثانى علاقة الروائيتين فيه علاقة موضوع (ثيمة)، وهى إما علاقة تضاد^(١) أو مشابهة^(٢)، ولها حين يدركها الجمهور تأثير على الأحداث. انظر مثلاً إلى حكاية الأعضاء (أعضاء الجسد) والأحشاء، التى يحكىها الراوى على الجمهور المتمرد فيسيطر على عقول السامعين الذين يدركون أن غضبهم على الآباء اليموسيين يشبه تخاصم أعضاء الجسد الواحد. والنمط الثالث لا ينطوى على أى علاقة واضحة بين المستويين. وأظهر مثل ذلك حكايات ألف ليلة، حيث تلجأ شهرزاد إلى حكايات متجددة لتجنب الموت.

وإذا نظرنا إلى هذه الأنماط وجدنا أهمية القص - فى حد ذاته - تتزايد فيها على التوالى حتى تصل ذروتها فى النمط الثالث.

وعموماً فإن الانتقال من مستوى روايتى إلى سواه لا يتحقق إلا من طريق القص، فإن حدث غير ذلك فهو تجاوز^(٣) يطلق عليه جينيت metalepsis وهو مصطلح موجود من قبل فى البلاغة الكلاسيكية، ويطلقه جينيت على كل تطفل من

(١) - contrast .

(٢) - homology .

(٣) - transgression .

الراوي - أو المروى عليه - في قصة المستوى الأول، على عالم القصة مما يتمخض عنه الشعور بالغربة. ومثال ذلك ما فعله ديرو ب قوله مثلاً: "ما الذي يمنعني أن أجعل صاحب الميادة يتزوج وأجله ديوتا"، أو قد يخلط القارئ كذلك فيقول: "لجعل الفتاة الفلاحة - إن كان يسرك هذا - تجلس على السرج خلف مرافقها، ولجعلها يذهبان لسبيلهما، ولتعد ثلثية إلى صاحبينا المسافرين". وهذا مثال من بسلاك: "لنترك الكاهن المبجل يشلق منحدرات انجوليم، ولا بأس بأن نشرح....".

وهذا النموذج هو أكثر شيء يسود في رواية بروست، حين يكتب مثلاً: "سأحصر نفسي - في الوقت الحاضر - حيث يتوقف القطار ويصيح المندى بأسماء المحطات، في تدوين إحدى الذكريات التي يستدعيها المفتاح المائي أو المدينة العسكرية في نفسي".

ومن صور هذه التجلويزات ما يسميه جينيت pseudo - diegetic، حيث يبدو الكلام كما لو كان دخلاً في نفس المستوى الروائي، والأمر بخلاف ذلك. وهو شيء قد يخطئه القارئ في النص الروائي لعدم وجود ملامح ملموسة تشير إلى أنه يندرج في مستوى ثانٍ⁽⁴⁾. فعندما يحيا البطل في الحلم لحظة من لحظات شبابه، لا نجد شيئاً يعولنا على معرفة ما إذا كان ذلك سرداً للحلم أو سرداً لتلك اللحظة التي عاشها من قبل في شبابه.

وهنا يرى جينيت أن أبرز للخصائص التي تهيمن على رواية بروست ما سماه بالحذف المنهجي للرواية التي من المستوى الثلاثي metadiegetic. وهذا الحذف إنما ندركه بالمقارنة برواية أخرى مبكرة من روايات بروست يراها جينيت نسخة معدلة من روايته "في إثر زمان مضى"، وهي روايته المسماة Jean

(4) - كما يحدث في الكتابة الأدبية مثلاً من التمييز بين مستوياتها بالحروف المائلة أو السوداء إلخ، وكما يحدث في التصوير السينمائي من التمييز في المستوى بالحركة البطيئة أو طمس ملامح الصورة، أو الانتقال من الألوان إلى الأبيض والأسود إلخ.

Santeuil، حيث نرى الراوى فى إجازة مع صديق له (يسند الكاتب إليه مواقف أسندت فيما بعد لمارسيل) يتعرفان على أحد الكتّاب (وهو صورة أخرى من البطل) ويأخذ الكاتب على عاتقه أن يقرأ لهما كل يوم الصفحات التى كان يكتبها من روايته خلال النهار. ويموت الكتّاب دون أن ينقل أحد عنه هذه القراءات للمجزة. لكن بعد عدة سنوات يحصل الراوى بطريقة ما على نسخة من الرواية ويقرر نشرها. هذه الرواية هى Jean Santeuil، ولننظر فيها ليس إلا صورة مختصرة لمارسيل، لكن بضمير الغائب: إن مسألة اكتشاف مخطوط الرواية تختفى من رواية "فى إثر زمان مضى" ويحل محلها قص مباشر يقدم فيه الراوى / البطل روايته مباشرة على أنها عمل أدبى، ومن ثم يتفحص دور المؤلف الخيالى شأنه شأن روبنسون كروزو. مثلاً فى رواية دانيال ديفو الذى يقوم صلة مباشرة بالجمهور.

هذه واحدة. والثانية أن رواية المستوى الثانى لا وجود لها فى رواية بروست "فى إثر زمان"، اللهم إلا فى ثلاثة مواضع^{٢٢}. وفيما عدا ذلك تلجأ الرواية دائماً إلى ما سماه جينيت pseudo - diegetic أى القصة التى تبدو فى الظاهر كأنها من المستوى الأول وهى من المستوى الثانى، لكن يضعها الراوى / البطل فى المستوى الأول. ومثل ذلك الاستراتيجية التى نجدها فى الفصل الأول من الرواية.

وهذه الاسترجاعات ترجع إلى نمطين: إما إلى كونها ذكريات يتذكرها البطل، أو - وهذا هو النمط الثانى - إلى كونها كانت تقارير أدلى بها شخص ما (بضمير الغائب) إلى البطل. أما النمط الأول فله أمثلة كثيرة^{٢٣}، منها مثلاً العودة إلى سنة ١٩١٤ خلال إقامة البطل فى باريس سنة ١٩١٦ حيث يسرد ذكرياته حينئذ. أما النمط الثانى فأكثر أمثلته أهمية على الإطلاق خاصة حب سوان Un amour de Swann. وهذه الحادثة تعد قصة من المستوى الثانى metadiegetic من وجهين: أولاً من جهة أن تفاصيل هذه الحادثة حكيت لمارسيل - حكاها له راو لم تعين الرواية اسمه ولا الزمن الذى رويت فيه. ثانياً: من جهة أن مارسيل يتذكر هذه التفاصيل فى بعض لياليه إذ يصيبه الأرق:

"فكرت حينئذ في كل ما كان قد حكى لى عن حب سوان لأوديت، كيف أن سوان كان مخدوعا طيلة حياته. والحق أن نكرى مدام سوان والفكرة المتأصلة عن شخصيتها على النحو الذى صورت لى به هى التى جعلتلى تكريجيا أوسس شخصية ألبرتين برمتها، وأفسر كل لحظة نصيرا مؤلما فى حياة لم يقدر لى أن أسيطر عليها فى جملتها. أعانت هذه الأكلويل مخيلتى - فيما بعد - على أن تتجه إلى افتراض أن ألبرتين - بدلا من كونها فتاة فاضلة - كان لها نفس الأخلاق الفاسدة، نفس خلق الخداع كموس ثالثة، وفكرت فى كل ألوان المعاناة التى كان يمكن فى هذه الحالة أن تكون قد ادخرت لى، لو كنت أنا عاشقها بالفعل".

ولننظر فى تعليق جينيت على هذا النص، حيث يقول: إن قصة حب سوان هى السبب الذى يجعل مارميل ذات يوم يتخيل ألبرتين على مثال أوديت - خائنة مستسلمة للرزيلة، وأنه وقع بالتالى فى حبها. وما يحدث حينئذ نحن نعرفه، فهو ممثله راجعة إلى سلطان الرواية^(٥٧٢).

وسلطان الرواية فكرة شائعة فى النقد الأدبى، لا يفتأ النقاد يضربون لها الأمثلة بقصة أوديب: إن النبوءة التى أخبرت - مسبقا - بقتله لأبيه وتزوجه بأمه، إنما هى رواية من الدرجة الثانية metadiegetic فى صيغة الزمن المستقبل. ولولا هذه النبوءة لما كان نعى أوديب ولا قتله لأبيه أو وقوعه فى سفاح المحارم أو ضلاله عن حقيقته. إن مجرد النطق بالنبوءة أطلق - على ما يقول جينيت - "آلة الجهنمية" وحركها للعمل على تنفيذ هذه النبوءة. إنها ليست نبوءة تتجلى عن صدقها، بل هى شرك على هيئة رواية، حائل منصوبة لتتصيد. ذلك هو سلطان الرواية (ودهالوها)^(٥٧٣)، فبعضها يهب الحياة، كما هو الحال بالنسبة لشهر زاد، وبعضها يسلبها. ولن نفهم حادثة حب سوان حق الفهم ما لم ندرك أن هذا الحب الذى حكيت حكايته إنما هو آلة فى يد المصير^(٥٧٤).

(٥٧٢) - power of narrative .

(٥٧٣) - كبناء القنص الذى ينصب للشراك.

لقد اعتاد نقاد الرواية للفرقة بين الرواية التي يطلق عليها first - person narrative أى التى تروى بضمير المتكلم، وبين الرواية التى يطلق عليها - third person narrative أى التى تروى بضمير الغائب. وهنا نجد جينيت يعترض على هذين الاصطلاحين وبراهما غير كافيين، لأنهما يرتبطان بمسألة حضور الراوى فى روايته أو عدم حضوره. وهذا عنده لا يمثل أسساً للاختلاف. فالرواى بخلاف الراوى ليس اختياره بين صيغتين من الصيغ النحوية، وإنما بين وضعين روائيين اثنين: أن يروى القصة أحد شخصياتها، أو يرويها راوٍ لا وجود له فى القصة. من أجل ذلك كانت الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم فى نص رواى يمكن أن تشير إلى موقفين روائيين مختلفين أشد الاختلاف يحطهما النحو شيئاً واحداً. وهذا شئ يجب على التحليل الروائى أن ينتبه له. فهناك فرق بين شيئين: إشارة الراوى إلى نفسه باعتباره راوياً، كالذى يفعله فرجيل حين يقول: "إنى أتغنى بالحرب وأدواتها وبالإلسان..." أو كون الراوى شخصية من شخصيات القصة التى يحكيها، وذلك حين يكتب روميسون كروزو مثلاً يقول: "ولدت فى عام ١٦٣٢ فى مدينة يورك...". الحالة الثانية فقط من هاتين الحالتين هى التى ينبغى أن تندرج تحت مصطلح الرواية بضمير المتكلم.

لذلك يميز جينيت بين نوعين من للرواية: رواية لا يوجد الراوى فى القصة التى تحكيها باعتباره أحد شخصياتها ومثالها إلياذة هوميروس، ورواية يوجد الراوى فى القصة التى تحكيها باعتباره أحد هذه الشخصيات. أما النمط الأول فيطلق عليه جينيت مصطلح heterodiegetic. وأما، الثانى فيسميه homodiegetic. ثم إنه يميز داخل النمط الثانى بين شيئين: كون الراوى هو بطل الرواية، أو كونه ليس له دور فيها إلا دوراً سطحياً أو ثانوياً هو دور المراقب أو المشاهد أو المتفرج على الأحداث لاغير، دون مشاركة فيها. والأول من هذين هو

ما يطلق عليه لفظ *autodiegetic*، وهو كون الراوى بطل روايته أو النجم الذى تنور حوله الأحداث.

وقد يتغير الضمير النحوى ويدل على الشخصية نفسها، بتغير من "أنا" إلى "هو" ولكنه يتخلى - على غير توقع - عن دور الراوى. وقد حدث هذا - على سبيل المثال - لكن فى الاتجاه المعاكس أى لنقل البطل من الضمير "هو" إلى الضمير "أنا"، فى رواية بروسنت المسماة *Jean Santeuil*.

إن هذا إذا حدث فى الرواية الكلاسيكية - والأمر لا يزال كذلك بالنسبة لبروسنت - فليما هو نتيجة لنوع يسمونه بالاختلال المرضى للرواية. لكن الرواية المعاصرة قد تجاوزت تلك الحدود، وأصبحت لا تتردد فى إقامة علاقة متغيرة - أو كالمطيف العابر - بين الراوى والشخصية أو الشخصيات، أصبحت لا تتردد فى خلق ما يسمونه بدوخة أو دوار فى الضمائر مع منطق أكثر تحراً ومفهوماً للهوية أكثر تعقيداً. لقد اختفى هنا ما كان يعزى للشخصية فى الرواية الكلاسيكية كإسماء الأعلام وطبائنها الفيزيائية والنفسية، ولختفت معها البوصلة التى كانت توجه خط سير الضمائر النحوية. ولقوى مثال على ذلك نجده فى قصة بورجس *Borges* المسماة *"The Form of the Sword"*، حيث يبدأ البطل بحكاية مغامراته المخجلة متوجداً بضحكته، قيل أن يعترف بأنه فى الحقيقة هو ذلك الآخر - هو ذلك الراوى الجبان الخسيس الذى بقى حتى تلك اللحظة يعبر عنه بضمير الغائب وينظر إليه بكل ما يستحق من ازدراء. والأساس الأيديولوجى لهذه التقنية الروائية يبينه أحد النقاد بقوله: "ما يفعله شخص ما إنما هو شئ يفعله - إلى حد ما - جميع الناس... .. إننى أنا الآخرون جميعاً، فأى إنسان هو كل إنسان". وعلى هذا الأساس لا نتعرف قصة بورجس بفكرة الشخص / مرجع الضمير *person*، وهى فى ذلك إنما تمثل جملة بأسرها من الأدب الحديث. وعلى الرغم من أن رواية بروسنت "فى إثر زمان مضى" فيها ما يؤذن بكونها بداية ضخمة لعملية التحلل من الشخصية، فهى أساساً من النوع المسمى *autodiegetic* حيث الراوى / البطل هو نجم الرواية الذى لا يتخلى عن هذا الدور لأحد.

ولا مجال للقول بأن رواية بروست نوع من السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم، فلم تكن الخطة المبنية لبروست تقوم على ذلك. وقد تأكد هذا المعنى حين نشرت روايته الأخرى Jean Santeuil التي كتبها عمداً بالصورة التي أطلق عليها جينيت heterodiegetic. إن قصة "في إثر زمان" تتضارب مع الحياة الفعلية لمارسيل بروست، ولا ينبغي للنظر إلى ذلك على أنه انحراف هامشي، وأن الرواية لذلك امتداد للخطاب الشخصي أي القائم على رواية الحياة الشخصية. إن استعمال ضمير المتكلم إنما كان اختياراً جمالياً واعياً، وليس دليلاً على أن الكاتب كان يعتبر قصته نوعاً من الاعتراف أو السيرة الذاتية. فكون مارسيل هو الذي يحكى حياته بنفسه، بعد أن كان الكاتب الروائي ك. هو الذي يحكى حياة جان Jean في قصة بروست الأخرى، هذا ينبع من اختيار رواي مبالغ، وبالتالي ذي دلالة. لكن لا ينبغي أن نغفل ملاحظة أن هذا التحول من heterodiegetic إلى homodiegetic مصحوب بتحول آخر مكمل له هو التحول من metadiegetic إلى diegetic (أو pseudodiegetic).

نحن هنا أمام انقلاب تام؛ إذ ننتقل من موقف يتميز بوجود وسائط القص منفصلاً بعضها عن بعض انفصلاً تاماً (المؤلف - الراوي في صورة ضمير المتكلم "أنا"، والحكاية حكاية من الدرجة الأولى؛ والراوي من الدرجة الثانية والروائي "ك" من المستوى الأول intradiegetic؛ ثم للبطل "جان" من الدرجة الثانية metadiegetic) إلى الموقف العكسي الذي يتميز بامتزاج هذه الوسائط الثلاثة في شخص واحد: المؤلف - الراوي - البطل - مارسيل. إن الحقيقة للصارخة هنا تظهر في هذه المفارقة: إن رواية بروست "في إثر زمان مضى" تتخذ عن عمد شكل السيرة الذاتية المباشرة في حين أنها لا تعبر عن السيرة الشخصية للكاتب كما تعبر عنها رواية Jean Santeuil. وكان بروست كان مضطراً أولاً إلى أن يقهر التصاقه بذاته، أن ينتزع ذاته من ذاته، حتى يكون له الحق - أو بعبارة أكثر دقة حتى يكون للبطل الذي لا هو بروست تماماً ولا هو شخص آخر سواء تماماً - الحق في أن

يقول "أنا"، فإذا قلنا لم يكن ذلك منه عودة إلى ذاته أو إخلاداً منه إلى الذاتية، بل عكس ذلك تماماً.

وقد عمد بروست إلى تشييت مادة سيرته الذاتية في الشخصيات المختلفة لروايته وتوزيعها عليها، ولذلك ربما وجدنا من المستغرب أن مارسيل يحيط علماً بأفكار برجوت، على حين لا يحيط علماً بأفكار بروست التي لابد أنه عاشها بنفسه في Jeu de Paume في يوم بعينه من شهر مايو ١٩٢١. كذلك قد نتعجب من أن مارسيل استطاع أن يقرأ مشاعر مداموازيل Venteuil الغامضة، على حين لا يستطيع بروست مؤلف الرواية أن يمسد هذه الأشياء إليها. إن هذا ومثله كثير يحدث من بروست، وذلك راجع إلى أنه أراد أن تهرب هذه الأشياء من يديه بهروبها من يدى البطل. ومن أجل ذلك كان محتاجاً إلى روايين: راو محيط بكل شيء قادر على السيطرة على تجربة نفسية تأخذ عندئذ شكلاً موضوعياً، وإلى راوٍ يسميه جينيت autodiegetic قادر بتعليقاته هو نفسه - على إضاءة التجربة الروحية التي تعطى سائر التجارب معناها النهائي. ومن ثم كان هذا الموقف المبني على المفارقة المتمثل في وجود قص بضمير المتكلم، هذا القص ليس في جميع الأحوال قصاً محيطاً بكل شيء omniscient. إن هذا من بروست هجوم على تقليد ثابت في القص الروائي ناشئ من خلق صدع في الأشكال التقليدية للقص الروائي وخلق صدع كذلك في منطق الخطاب الروائي نفسه.

البطل / الراوى: إن الأنا الراوى والأنا للمروية - إذا استعملنا ألفاظ ليوبستزر - يفصل بينهما في رواية بروست، كما هو الحال في كل أشكال السيرة الذاتية الكلامية التي يأتي القص فيها لاحقاً للأحداث، اختلاف العمر واختلاف التجربة الذي يخلو للأولى منهما أن تتعامل مع الأخرى بنوع من التعاطف أو التعالي الساخر. ولكن ما تتميز به رواية بروست عن سائر السير الذاتية تقريباً - حقيقية كانت أو من صنع الخيال - أن هذا الاختلاف هو اختلاف مطلق وأكثر جذرية ولا يمكن رده ببساطة - إلى "التطور" في الخبرة؛ فهو اختلاف ناتج عن نوع

من الكشف الباطني، وهنا تقترب الرواية من بعض أشكال الأدب الديني مثل اعترافات القديس أوغسطين؛ فالمسألة هنا ليست ببساطة أن الراوي - عمليا - يعرف أكثر من البطل. بل هو يعرف بالمعنى المطلق للمعرفة، فهو يصل للحقيقة المطلقة التي لا تتحصل له بالحركة التدريجية المتصلة، بل على العكس، تُقذف في روعه في ذات اللحظة التي يشعر في نفسه أنه أبعد منها عن ذي قبل:

"يقرع المرء جميع الأبواب التي لا تقضي إلى شيء، ثم إذا به يصطدم - على غير علم منه - بالباب الوحيد الذي يمكن للمرء أن يلج منه، ويفتح من تلقاء نفسه، وربما ظل يبحث عنه مائة عام بغير جدوى".

وهذا التشخيص لرواية بروست ينطوي على نتيجة هامة فيما يتعلق بالعلاقة بين خطاب البطل وخطاب الراوي: لقد تجاوز هذان الخطابان حتى تلك اللحظة المشار إليها جنباً إلى جنب، ولم يمتزجا امتزاجاً كاملاً، اللهم إلا في موضعين أو ثلاثة؛ ذلك أن صوت الأخطاء وخوض المحن لا يمكن أن يكون هو نفسه صوت الفهم والحكمة، بل على العكس لم يكن للصوتين أن يندمجا إلا ابتداء من لحظة التجلي أو الكشف النهائي^(٦)، إذ ذاك "ظننت" التي ينطق بها البطل تصبح "فهمت، لاحظت، علمت، رأيت بوضوح.. إلخ"، وتهض في نفس الوقت الذي تهض فيه "أنا أعلم" التي ينطق بها الراوي، ومن ثم هذا التزايد المفاجئ للخطاب غير المباشر^(٧) الذي يتلوب مع خطاب الراوي في صيغة المضارع بدون تعارض أو تضاد.

وظائف الراوي: وللراوي في الأعمال الروائية خمس وظائف تتحدد بالجوانب الثلاثة المختلفة، وهي القصة والرواية والقص. فالوظيفة المتصلة بالقصة يسميها جينيت بالوظيفة الروائية^(٨)، وهي التي إذا انصرف عنها الراوي خسر - في اللحظة نفسها - وظيفته كراوٍ، ودوره إنما يتحدد بها. أما الوظيفة المتصلة

٦ . final revelation

٧ - indirect discourse

٨ - narrative function

بالنص الروائي فتسمى بوظيفة التوجيه^(*)، وتتصل بالإشارات التي في النص الروائي عن النص نفسه كنوع من التوجيه يبرز تنظيمه للدخلى مما يطلق عليه حينئذ لفظ metanarrative أى نص في الرواية يشرح العمل الروائي قياساً على metalinguistics الذى يستعمله ياكوبسون. وأما الوظيفة الثالثة وهى المتصلة بالقص فتسمى بوظيفة للتواصل^(*). وأهميتها ظاهرة فى الرواية الرسائلية وظيفتها هما المروى عليه والراوى. وهذه الوظيفة تنصب فى اهتمام الراوى بتأسيس صلة ما أو حوار مع المروى عليه. وهى تذكرنا بما أشار إليه ياكوبسون فى كلامه عن وظائف اللغة^(*) بالوظيفتين اللتين سماهما phatic function (وهى التى أساسها تبادل المشاعر وخلق جو اجتماعى أكثر من أن يكون الغرض نقل معلومات إلى الآخر) والتأثير على المتلقى conative function .

والوظيفة الرابعة تتصل بما يمارسه الراوى على نفسه من توجيه. وقد يتخذ ذلك شكل التوثيق، وذلك حين يشير إلى مصدر معلوماته أو إلى مدى دقة ذاكرته أو إلى مشاعره التى تستثيرها حادثة بعينها. ويسمى جينيت هذه الوظيفة بوظيفة التوثيق function of attestation أو قد يسميها testimonial function. وهى خاصة بنور الراوى فى القصة التى يحكيها وعلاقته بها، وهى علاقة عاطفية بالطبع لكنها كذلك نفسية وعقلية.

ثم إن تدخل الراوى فى القصة قد يأخذ شكلاً وعظيماً تعليمياً، عن طريق التعليقات ذات الصبغة المرجعية على الأحداث. وهذه هى الوظيفة الأيديولوجية للراوى.

وينبغى القول بأن هذه الوظائف لا يوجد بعضها منفصلاً عن بعض ولا يوجد أى منها بريئاً من مآثرها. ولا يمكن الاستغناء عن أى منها باستثناء الوظيفة الأولى. ثم إن أى مؤلف لا يمكنه أن يتحاشاها مهما حاول ذلك. وإنما المسألة

(*) directing function .

(*) function of communication .

مسألة اختلاف بين مؤلف وآخر في الدرجة فصص، كالفرق بين بلزك وفلوبير مثلاً من حيث إن بلزك - كما نعرف - يتدخل في روايته أكثر مما يفعل فلوبير.. وهكذا.

وبهنا هنا أن نقف - في رواية بروست - عند الوظيفة الأيديولوجية، وهي دون الوظائف جميعاً - لا ترجع بالضرورة إلى الراوى. فبعض الروائيين الكبار من أمثال دوستوفسكى وتوامستوى وغيرهما يسندون إلى بعض شخصيات رواياتهم مهمة القيام بالخطاب الأيديولوجى. لكن لاشئ من هذا يحدث عند بروست؛ فهو لا يוכל إلى أى شخصية من شخصياته - خلاف مارسيل - مهمة للتحدث باسمه، (كما نقول نحن فى لغة السياسة المتحدث الرسمى باسم فلان) وكل شخصية من شخصيات بروست هى موضوع للملاحظة لاغير؛ فأخطاؤها وحماقاتها وإخفاقاتها هى مصادرنا فى التعرف على عالمها وليس آراؤها. والنتيجة المترتبة على ذلك أن لا أحد من شخصيات الرواية ينازع الراوى - اللهم إلا البطل فى ظل ظروف معينة - حقه فى التعليق الأيديولوجى. وهو خطاب سيكولوجى تاريخى جمالى ميثاقى يأتى أهميته - سواء على مستوى الكم أو الكيف - من مسؤوليته عن الصدمة الكبرى التى يحدثها فى التوازن الكلاسيكى للشكل الروائى. فلذا كان قارئ رواية "فى إثر زمان مضى" يشعر أنها "لم تعد عملاً روائياً تماماً"، فذلك سببه أن التعليقات تغزو القصة، وأن المقالة تغزو العمل الروائى، وأن الرواية يغزوها الخطاب الروائى نفسه.

وقد أجرنا هذا إلى الاعتقاد بأن دور المتلقى دور سلبى - بطبيعة هذه الامبريالية التى مبناها على يقينية الحقائق - وأنه ليس له إلا أن يتلقى الرسالة فيقبلها أو يرفضها، أو بتعبير آخر ليس أمامه غير "الاستهلاك" أى استهلاكها، بلغة الاقتصاد التى شاعت فى لغة النقد. يقول جينيت: وهذا أبعد شئ عن تفكير بروست وعن تجربته هو فى القراءة وعما تتطلبه روايته نفسها⁷¹.

إن المروى عليه - فى أى عمل روائى - عنصر من العناصر الداخلية فى القص شأنه فى ذلك شأن الراوى. وهو يقع فى نفس المستوى الذى يقع فيه الراوى؛ فالراوى فى قصة من المستوى الذى سميناه بالمستوى الثانى يناظره مروى عليه

من المستوى الثالث كذلك. والراوى فى القصة من المستوى الأول extradiegetic ينظره مروى عليه من المستوى الأول أيضاً. وكما أن الراوى له وجود منفصل عن وجود المؤلف، كذلك للمروى عليه وجود مستقل عن وجود القارئ حتى لو كان قارئاً ضمنياً. لكن فى رواية المستوى الأول يختلط المروى عليه بالقارئ الضمنى، وهنا يستطيع للقارئ الفعلى أن يجد نفسه فيه. إن للقارئ للضمنى بوجه عام غير محدد، بالرغم من أننا نجد بذاك مثلاً قد يخاطب قارئاً من الأقاليم أو قارئاً من باريس. وقد يتظاهر الراوى حينئذ بأنه لا يخاطب أحداً، وهذا هو الشائع فى الرواية المعاصرة. ولكن هذا لا يغير من حقيقة الأمر شيئاً، وهى أن الرواية شأنها شأن أى خطاب سواها هى بالضرورة موجهة إلى شخص ما وتخفى تحت إهابها استغفاراً للمتلقى.

وإذا كنا نشعر فى الرواية من المستوى الثانى بأننا نقف من المروى عليه على مسافة، لأنه يقع دائماً فى النقطة المتوسطة بيننا وبين الراوى، ففى رواية المستوى الأول حيث يكون وضع المتلقى أكثر شفافية ووجوده أكثر صمتاً، يكون توحيد القارئ بالمروى عليه أكثر سهولة وأقل إياءاً. والحق أن هذا هو حال العلاقة بين رواية "فى إثر زمان مضى" وبين قارئها. فكل قارئ من قرائها يشعر أنه هو المروى عليه الضمنى، وأن هذه الرواية تحتاج حتى يتحقق لها وجود حقيقى أن تنفلت من أسر انغلاق المعنى النهائى أو "الرسالة النهائية"^(١) ومن أسر فكرة الاكتمال.

لقد كتب بروس في بعض رسائله يقول: "أخيراً وجدت قارئاً يحسن أن كتابى عمل دجماطيقى وأنه بنية"، يقول جينيت معلقاً: وهذه الدجماطيقية وتلك البنية لا غنى فيهما عن الرجوع رجوعاً مستمراً إلى القارئ الذى يعدد إليه ليس بأمر أحسنهما فحسب، بل وكذلك تفسيرهما بمجرد انكشافهما ثم يكلفهما مرة أخرى إلى حركة تولدهما وتقضى عليهما كذلك"^(٢). إن بروس لا يتصل من الدور المنوط

(١) - the final message .

بالكاتب في منح القارئ الحق في أن يترجم العمل الأدبي في ضوء مقولاته هو حتى ولو كانت خافضة للنص، لأن العمل الأدبي في النهاية - كما يرى بروس - ما هو إلا عسبة طبية يقدمها للمؤلف للقارئ ليعينه على القراءة داخل نفسه هو. يقول بروس: "إن كل قارئ - في أثناء قراءته - ما هو في الحقيقة إلقارئ لنفسه ذاتها"^{٦٣}. هذا هو وضع المروي عليه في رواية بروس؛ فهو مدعو لإعادة كتابة الرواية؛ ذلك لأن المؤلف الحقيقي للرواية ليس من يحكيها، لكنه كذلك من يسمعا"^{٦٤}.

وفي ختام كلامنا عن تحليل الخطاب الروائي عند جينيت قد نبأنا إلى أن نأخذ عليه أنه ترك ملاحظاته الذكية التي أبدأها على مدار عمله النقدي على رواية بروس دون أن يحاول أن يربط بينها جميعا في جُماع نلتقى فيه كل الملامح التي تحدد الرواية التي حللها على نحو يأخذ فيه بعضها برقاب بعض، ويكون حجة عليه ودليلاً. والحق أن جينيت لم يفته الرد على ذلك؛ يقول: لو كان يمكن أن يكون مثل هذا الربط من القوة بحيث يصمد للتحدي، لما تخالفت عن الإقرار به والسعي إلى إيضاحه، كالربط مثلاً بين اختفاء التلخيص وظهور التكرارية، أو الربط بين تعدد البؤرة واختفاء القصة التي من المستوى الثاني metadiegetic. لكن يبدو لي أنه من غير المناسب أن نبحث عن "الوحدة" بأي ثمن، ومن ثم نقسر العمل على التماسك"^{٦٥}. ثم يقول: إن البنية التي بين أيدينا لرواية بروس، إنما هي من صنع الظروف التي ترجع إلى الحرب وإلى موت المؤلف، ولا يستطيع أحد أن يدعي خلاف ذلك. ولا شيء أسهل من الاستدلال على وصول الرواية في ١٨ نوفمبر ١٩٢٢^(٦) إلى توازنها التام وتوزيع النسب توزيعاً دقيقاً ظل مفتقداً حتى ذلك الحين.

(٦) تاريخ وفاة المؤلف. ومن المعروف أن كتاب بروس بالصورة التي ظهر عليها سنة ١٩٥٤ ما هو إلا الشكل الأخير لعمل ظل بروس يعمل فيه طيلة حياته. وهو موزع في الأعمال الأولى لبروست، بين أنفراح وأنفراح - العنوان في الأصل أنفراح وأيام - (١٨٩٦)، توليفات وأمشاج (١٩١٩)، وأعمال أخرى لم تنشر -

لكن هذا المخرج السهل نفسه هو ما نرفضه هنا؛ فإن الرواية إن كانت قد ظهرت في صورة مكتملة يوماً ما، فإنها لم تبقى كذلك، فقد قبلت فيما بعد توسعا غير عادي. وهذا يبرهن على أن اكتمالها المؤقت إنما كان مجرد وهم ظهر بأثر رجعي أنه وهم. وينبغي أن نحفظ لهذا العمل بمعناه المائل في عدم الوصول إلى تحقق، أن نحفظ له بارتعاشة الإبهام وأنفاس الخديج الذي ولد لغير تمام. إن "في إثر زمان قد مضى" ليس شيئاً مطلقاً؛ إنه ليس شيئاً object^{٦٦}.

ونفى جينيت لفكرة الشئيتية عن رواية بروست فيه رجوع - بوجه ما - إلى كلام بارت في التفرقة بين النص والعمل الأكي، واستقاء من تبعه، كما سيأتي بيانه في موضعه.

وثالث أهمية كتاب جينيت في كونه يلبي الحاجة إلى نظرية منهجية للرواية، تتناول المصطلحات الأساسية للتقنية الروائية، مثل وجهة النظر، والراوي المحيط بكل شيء، والقصة التي تروى بضمير الغائب - على نحو منهجي معاً. وحتى كتاب واين بوث "بلاغة الرواية" الذي أقاد منه طلاب الأدب كثيراً، قصره صاحبه على المسائل التي تتعلق بوجهة النظر في الرواية، وليس فيه معص شامل لمصطلحات التقنية الروائية، كالذي فعله جينيت^{٦٧}.

وفكرة وجهة النظر هذه التي انحدرت إلينا عبر التراث النقدي الذي تركه هنري جيمس، وبييرسي لوبوك، إنما أضفى عليها مفهوم البؤرة الذي جاء به جينيت ثماسكا أكثر مما كان. وهو المفهوم الذي يفرق بين الراوي والرأى - كما قدما. وهي تفرقة غالباً ما يطمسها الربط بين وجهة النظر والوعى الروائي، كما

- إلا بعد وفاته مثل: توارينغ (١٩٢٧)، جان سوتاي (١٩٥٢)، ضد سانت - ييف (١٩٥٤). ولذلك كان جينيت يرى ضرورة اعتباره - دون أعمال بروست جميعاً - عملاً لم ينته، وأن من السائق الرجوع إلى صورة أو أخرى من هذه الصور لمضاماة الرواية بخص قد اتخذ شكله النهائي. (راجع تصدير جينيت لكتابه: p.21).

يقول كلر. وهذا التوسع في التفرقة بين الراوى ووجهة النظر يعد من معالم التطور الذى حدث فى حقل علم الرواية ^{٧٨} "narratology". إن إلحاح جينيت على التفرقة بين البوارة والقص يعد - كما يقول كلر أيضاً - أحد الإنجازات الكبرى التى قام بها على صعيد مراجعة موضوع وجهة النظر ^{٧٩}.

وإذا كان كتاب جينيت يتناول بعض المفاهيم التى يألفها طلاب الأدب ويعرفونها معرفة جيدة، مثل المقولتين الأوليين عنده، وهما الترتيب الزمنى، والمدة، فإن مقولة معدل التردد، نادراً ما لفتت إليها أحد - على أهميتها. والتكرار الذى هو صورة شائعة منها يعد تقنية روائية محورية فى بعض أعمال الطليعيين avant - garde. ونحن ندين لجينيت فى هذا الصدد بفهمنا المتردد لهذا الجانب ^{٨٠}.

إن قارى جينيت يتزود منه بالأسلحة التى تمكنه من ملاحظة ما لم يكن يلاحظه فى قراءته للأعمال الروائية وتحليلاته لها، فيكون أكثر يقظة لما كان يفوت إدراكه من حيل روائية وما تتطوى عليه تلك الحيل من غليات جمالية. إلا أن بعض نقاده، يأخذ عليه أنه جعل الفرق بين البوارة على الشخصية (الإخبار بما تفعله الشخصية) والبوارة من خلالها (ما تفكر فيه ويعن لها أو تراه) فرقا بين بوارة خارجية وأخرى داخلية. ويرى أن هذا سيكون من شأنه إضعاف هذا المفهوم الهام الذى أدخله جينيت على النظرية الروائية. وإنما الفرق بينهما فرق بين البوارة وغاياتها ^{٨١}.

ومهما يكن من أمر، فإن الغايات التى يتطلع إليها جينيت هى عموماً الغايات التى يتطلع إليها علم الرواية، وهى "اكتشاف آليات الرواية ووصف هذه الآليات وشرحها" ^{٨٢}. وإذا قلنا آليات الرواية، فمعنى ذلك الطريقة التى بها يتولد المعنى ^{٨٣}. ويشرح بعض الباحثين ذلك فيقول: إن كل رواية هى وفق هذه النظرية جزء من نظام عام، ومن ثم فهى تخضع لجملة من القواعد الأساسية أو القوانين. وإذا استطعنا تبين هذه القوانين واستخراجها، فقد أمكننا أن نرى كيف لنص أدبى أن يكون له تأثيره اللغوى ^{٨٤}.

والذى يتميز به عمل جينيت مما كان مثارا لتتوية النقد وإشاداتهم الدائمة به، حواراه الشامل مع التراث الأنجلو أمريكى للرواية، استقصاداً واقتباساً وتفنيداً فى بعض الأحيان، على الرغم من انتماء صاحبه إلى تراث البنيوية الفرنسية، التى كان كتبه هذا ذروة نشاطها فى دراسة الرواية. يقول كلر: إنه بالنسبة لهذه الدراسات بمنزلة المركز من الدائرة، وإنه أحد الإجازات المحورية للبنيوية التى كانت تسعى إلى تأسيس بويطيقاً للأدب تكون هى منه - أى البويطيقا من الأدب - بمنزلة علم اللغة من اللغة. ولذلك لم يكن يعينها للبحث فيما تعنيه أعمال أدبية بأعينها، بل لإيضاح النظم والأعراف التى تجعل الأعمال الأدبية تتخذ الأشكال التى تتخذها وتعنى المعانى التى تعينها. كانت الدراسة البنيوية التى ارتبطت بأسماء مثل: بارث، وتودوروف، وجينيت وغيرهم، تسعى لذلك إلى بحث أبنية الأدب وحيله وليس تفسيره.

ونحن الباحثين من أبناء العربية نستطيع أن نتروى من كتاب جينيت بهذا الدرس: إن ما ينبغى أن نلتفت إليه فى درس الرواية العربية، هو ما قام به جينيت - على مدار كتابه كله - من مقارنة دائمة لرواية بروست بالتراث الغربى والنقائه الدائم إلى المواضع التى انحرفت فيها الرواية عن التقنية الروائية بالصورة التى انتهت بها إلى بروست والتجاوزات التى وقعت عنده لمعاييرها، ثم ربط ذلك بالأفق الجمالى، ثم ما فتحه بروست فى ذلك من مجالات فى تاريخ الرواية الأوربية مما كان بداية وإرهاصاً من أصلاته وابتكراه.

وعلى الرغم من أن جينيت يعترف فى تواضع بأن ما قدمه فى درس الرواية من تقنيات، كالبنوارة، والتوقع، والاسترجاع^(*)، وغير ذلك من اصطلاحات اخترعها اختراعا، سوف يعفى عليه الزمن يوماً ما، إلا أنه يرى أن بعض ذلك على الأقل لم يزل يحتاج إلى مزيد من الدرس والاستقصاء.

(*) - راجع هذه الاصطلاحات فى مواضعها مما مضى.

ولا يدعى جينيت أن مفاهيمه تتبع كلية من العمل نفسه، أو حتى تتسق مع أفكار بروسث عن روايته. وفي ظنه أن تطبيق المقولات التي طبقها على رواية بروسث ربما كان استفزازياً، لكنه يرى أن المرء لا يجب أن ينقل انتقاداً أعمى لأفكار الكاتب الجمالية التي عبر عنها تعبيراً صريحاً، حتى وإن يكن ناقداً ملهماً، فإن الوعي الجمالي للكاتب العظيم ليس على مستوى إبداعه على الإطلاق. وربما كنا ننفق على بروسث في إدراك ما كان كامناً في عقله، وإن لم يكن لنا عشر معشار عبقريته. وقد قلنا "كامناً" لأن كل ما ابتدعه وتجاوز به المعايير كان منه شيئاً لا إرادياً، وأحياناً لا شعورياً، فقد كان يزدري حركة اللطايعيين. يقول جينيت: وهو - لذلك - ثوري بالرغم منه. إن مذهب جينيت كله يتلخص في قوله: إننا - كما يردد ذلك الكثيرون عن أنفسهم - نقرأ الماضي في ضوء الحاضر. وهذا بعينه ما فعله بروسث حين قرأ بلزك وقلوبير^{٧٥}.

* * *

وقد يكون من الخير أن ننظر - هنا - في بعض تحليلات النقاد السيميوطيقيين^{٧٦} لبعض النصوص الروائية - هذه التحليلات القائمة على منهج مستفاد من جهود جينيت، لنرى جدوى هذه الطريقة وفائدتها للتحليل من جهة، وللتبيين هذه الطريقة نفسها خلال رحلة الحوار بينها وبين النصوص الأدبية. والنص الذي أسوقه هنا نص قصير لإرنست همنجواي، يقع ضمن مجموعته القصصية "حدث في زمننا"^(٧٦). والنص بعنوان "قصة قصيرة جداً"^{٧٧}. وهذه ترجمة قمت بها للقصة:

"ذات مساء لاحق في بنوا، حملوه إلى أعلى إلى السطح، واستطاع أن يطل على المدينة من أعلاها. كانت في السماء طيور السمام التي تبنى أعشاشها في المداخن. بعد فترة انسدل الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة. هبط الآخرون وأخذوا الزجاجات معهم. كان باستطاعته هو ولوز سماعهم وهم في للشرفة من تحتها.

^(٧٥) In Our Time -

جلست في السرير لوز. كانت (مشتتة كثرية الماء الـ) (*) باردة و (الـ) عذبة في الليل اللافح.

ظلت لوز ثلاثة شهور في اللوردية الليلية. كانوا سعداء بإخلاء سبيلها. وحين أُجريت له العملية، قامت بتجهيزه لمنضدة العمليات، وكانت لهما نكتة عن الحقنة الشرجية: عدو (*) هي أم صديق. وقع تحت تأثير المخدر وهو يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا ينفلت من لسانه شيء خلاله الفترة السخيفة التي انقضت في للثرثرة. واعتاد بعد أن استخدم العكازين على أن يقوم بأخذ درجة الحرارة بنفسه حتى لا تضطر لوز إلى أن تنهض من السرير. لم يكن ثمة غير قليل من المرضى، وكلهم علموا بالأمر. كانوا جميعاً يحبون لوز. وكان خلال سيره عبر الردهات يفكر في لوز على سرير.

قبل عودته إلى الجبهة دخلا للكاتراتية وصليا. كانت خافتة ساكنة. وكان بها أناس آخرون يصلون، كنا يريدان الزواج، لكن لم يكن الوقت متمسكاً ليقوما بإشهاره ولا كان مع أي منهما شهادة ميلاد. كانا يشعران كاللذين تزوجا، لكنهما أرادا أن يعلم بذلك الجميع وأنهما لن يفقدها إذا ما فعلا ذلك.

أرسلت إليه لوز كثيراً من الخطابات التي لم يتسلمها قط إلا بعد الهدنة. حزمة من خمسة عشر خطاباً جاءت إلى الجبهة فصنفها طبقاً لتواريخها ثم قرأها للتو. جميعها كانت عن المستشفى وكم أحبته وكم كان مستحيلاً عليها أن تستمر في الحياة بدونه وكم كان فظيها في الليل الافتقاده.

واتفقا بعد الهدنة أن يعود إلى الوطن ليحصل على وظيفة ليتمكن من الزواج، وأن لوز لن تعود إلا بعد أن يحصل على وظيفة مناسبة ويسأى إلى

(*) - ما بين القوسين ليس موجوداً في النص حقيقياً، لكن ضمناً.

(*) - أسس النكتة قائم على اشتراك لفظ حقنة شرجية في اللغة الانجليزية enema، ولفظ عدو فيها enemy في الحروف.

نيويورك ايلقاهما، وأنه سيهجر الشراب وأنه لا يريد أن يرى أصدقاءه ولا أن يرى في الولايات الأمريكية أحداً. أن يحصل على وظيفة ويتزوج ليس غير. وهما في القطار من بدوا إلى ميلانو دب بينهما شجار حول رغبتها ألا تعود على الفور. وحين كان عليهما الافتراق في محطة ميلانو، قبل كل منهما الآخر قبلة الوداع لكن دون أن يحسا النزاع. شعر بالغثيان لجريان الوداع على هذا النحو.

ذهب هو إلى أمريكا على متن قارب من جنوا. وعلت لوز إلى بودونون لافتتاح مستشفى فيها. هنالك كانت الوحدة والمطر، وعسكرت فرقة من الجنود في المدينة. وفي الشتاء، في المدينة الموحلة الممطرة أقام الميجور قائد الفرقة علاقة حب مع لوز، ولم يكن لها معرفة قط من قبل بالإيطاليين. وأرسلت هي آخر الأمر إلى الولايات المتحدة تقول إن حبهما لم يكن غير حب صيباني. أبدت أسفها وأنها تعلم أنه ربما لم يكن قادراً على فهم ذلك، لكن قد يصفح عنها يوماً ما ويكون ممثلاً لها. توقعت، على غير انتظار منها البتة - أن تتزوج في الربيع. لقد أحبته اليوم كما أحبته دائماً، لكنها تترك الآن أن حبهما لم يكن إلا حب مراهقين. تمنّت له أن يعثر على وظيفة محترمة وقالت إنها تؤمن به بغير حدود. لقد علمت أن هذا في النهاية خير لكليهما.

لم يتزوجها الميجور في الربيع، ولا في أي وقت. وأبداً لم تتلق لوز رداً على الخطاب الذي أرسلته بهذا الخصوص إلى شيكاغو. وفي لنكون بارك بعد ذلك بوقت قصير انتقلت إليه من إحدى بائعات المتاجر عدوى السيلان في أثناء ركوبه سيارة أجرة.

* * *

لو نتبعنا حركة الزمن في النص وقارنا ذلك بحركة الزمن في الحكاية، وجدنا الفقرة الأولى هي أبداً الفقرات، وهي عبارة عن ليلة واحدة، يليها الفقرة الثالثة، وهي عبارة عن رحلة إلى الكاتدرائية - ديومو. أما أسرع الفقرات فالرابعة، وهي عبارة عن الوقت الذي قضاه البطل في الجبهة، يليها السادسة، وهي عبارة

عن الوقت الذى قضته لوز فى بورد بفون، ثم لفقرة المسابعة والأخيرة وهى تمتد لامتداد الأدبية فى الكلمة المعبرة عن النفى الأبدى (وهى فى النص الانجليزى never). وإذا فالقصة تزيد من سرعتها حتى تبلغ الذروة فى الألفاظ الدالة على اللانتهائية فى الفقرة الأخيرة. وقد كان باستطاعة النص أن ينتهى حينما أخبرنا أن ضابط الجيش لم يتزوج لوز فى الربيع: قصة عن صبي وقتاة يلتقيان فى الحب ويصبحان عاشقين ثم يخططان للزواج، لكن ظروف الحرب وشروها تحول دون ذلك، وهى قصة تشبه ما يسمى بقصص المغامرات الخيالية fairy tale، وكلها تنتهى بنهاية مخالفة لنهايات تلك القصص، فهما لم يعيشا تى ثبات ونبات، كما تنتهى تلك الحكايات، لكن فى تعاسة وشقاء. وهو - حينئذ - نفى يريد أن يثبت الطبيعة الواقعية للنص، وأنه شريحة شبه طبيعية من الحياة. لكن لماذا أمعن النص فى النفى: "ولا فى أى وقت"، حتى وصله بالأدبية باستعمال الكلمة التى تشير إلى ذلك: never. النص - هنا - كأنه يريد أن يوقع العقاب على الشخصية التى يراها مسئولة عن ذلك وأن ينتقم لنفسه منها.

والشخصية التى يريد النص أن يفعل بها ذلك هى شخصية الأنثى - هى شخصية لوز التى يذكرها للنص باسمها، بينما يخفى اسم البطل ويتحفظ فلا يذكره ولا يشير إليه إلا بالضمير خلال النص كله. فهذا إذا نص تحفظى تكتمى - يتحفظ على بعض المعلومات فلا يبوح بها لغاية يتوخاها، غير أنه ليس تحفظاً بريئاً من الهوى، ولكن تحفظ انحيازى - بمعنى أنه يتحفظ على الأشياء التى لا يريد أن تطلع عليها، بينما هو كريم وسخى إلى حد الثرثرة فى أشياء أخرى. والمثال على ذلك أن نقف عند هذه العبارة: "كانت بلردة وعذبة فى الليل اللافح"، ونسأل هذا السؤال الذى يسأله جينيت دائماً: من الذى يرى هنا؟ وهذا سؤال يتصل بوجهة النظر التى يتبناها النص عند هذا الموضع من الحكاية.

إن وجهة النظر التى يتبناها النص هنا يمكن أن نراها بوضوح أكثر إذا نحن استعنا بالفكرة التى قال بها بارت فى مقاله: مقدمة إلى التحليل البنيوى للقصص.

يقول بارت^{٧٨}: لا تعرف اللغة غير نسقين من العلامات أحدهما شخصي والآخر غير شخصي - الشخصي (أنا)، وغير الشخصي (هو)، وقد تكون هناك مقاطع كتبت بصيغة الغائب، ولكنها في الحقيقة صيغة المتكلم. ويتساءل بارت: ما السبيل إلى تقرير ذلك الأمر؟ والجواب أن يعاد كتابة المرد أو المقطع السردى بتحويل الصيغة من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا)، فإذا لم تؤد هذه العملية إلى أى خلل فى الخطاب، تأكد حينئذ أننا داخل النسق الشخصى وإن كانت الصيغة لضمير الغائب.

علينا إذاً أن نعيد كتابة كلام همينجواى مرتين، لأننا بازاء شخصيتين، هما شخصيتا البطل والبطلة، وكل منهما بضمير الغائب؛ وهاتان هما الفقرتان الأولى والثانية بعد إعادة كتابتهما، مع تغيير ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم:

ذات مساء لاقح فى بدوا، حملونى إلى أعلى إلى السطح، واستطعت أن أطل على للمدينة من أعلاها. كانت فى السماء طيور السماء التى تبنى أعشاشها فى المدخن. بعد فترة اتسدل الظلام وظهرت الأضواء للكاشفة. هبط الآخرون وأخذوا الزجاجات معهم. كان باستطاعتى أنا ولوز سماعهم وهم فى الشرفة من تحتنا. جلست فى السرير لوز. كانت باردة وعذبة فى الليل اللاقح. ظلت لوز ثلاثة شهور فى الوردية الليلية. كانوا سعداء بإخلاء سبيلها. وحين أجريت لى العملية، قامت بتجهيزى لمنضدة العمليات. وكانت لنا نكتة أطلقناها عن الحقنة الشرجية: عدو هى أم صديق. وقعت تحت تأثير المخدر وأنا اتشبث بتلابيب ذاتى حتى لا ينفلت من لسانى شئ خلال الفترة المسخيفة التى انقضت فى الثرثرة. واعتدت بعد أن استخدمت العكازين على أن أقوم بأخذ درجة الحرارة بنفسى حتى لا تضطر لوز إلى أن تهض من السرير. لم يكن ثمة غير قليل من المرضى، وكلهم علموا بالأمر.

كانوا جميعاً يحبون لوز وكنت خلال سيرى عبر الودعات أفكر فى
لوز على سريرى.

إن قراءة النص بعد هذا التغيير فى الضمائر من الغائب إلى المتكلم لا يترتب
عليه أى خلل فى الخطاب، بل تلك هى الصورة التى كان يجب أن يجرى عليها
الخطاب. لكن ينبغى أن نضع فى الاعتبار أن التغيير إنما وقع فى ضمير الغائب
المذكر، وهو غير ضمير الغائبة المؤنثة. ولذلك، سنعيد كتابة الفقرتين مرة أخرى
بعد تغيير الضمير المؤنث وليس المذكر:

ذات مساء لافح فى بداء، حملوه إلى أعلى، إلى السطح، واستطاع أن
يطل على المدينة من أعلاها. كانت فى السماء طيور السمام التى
تبني أعشاشها فى المداخل. بعد فترة انسدل للظلام وظهرت الأضواء
الكاشفة. هبط الآخرون وأخذوا الزجاجات معهم. كان باستطاعتى أنا
وهو سماعهم وهم فى الشرفة من تحتنا. جلست فى السرير. كنت
باردة وعذبة فى الليل لللافح. ظلمت ثلاثة شهور فى الوردية الليلية.
كانوا سعداء بإخلاء سبيلى. وحين أجريت له العملية، قمت بتجهيزه
لمنضدة العمليات. وكانت لنا نكتة عن الحقنة الشرجية: عدو هى أم
صديق. وقع تحت تأثير المخدر وهو يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا
ينفلت من لسانه شئ خلال الفترة المخيفة التى انقضت فى الثرثرة.
واعتاد بعد أن استخدم العكازين على أن يقوم بأخذ درجة الحرارة
بنفسه حتى لا يضطر إلى أن أنهض من السرير. لم يكن ثمة غير
قليل من المرضى. وكلهم علموا بالأمر. كانوا جميعاً يحبوننى. وكان
خلال سيره عبر الودعات يفكر فى على سريره.

إن الضمير "هو" العائد على البطل ينقلب إلى "لنا" في انصياح تلم بغير اختلال؛ بينما يختلف الأمر مع "لوز" التي إن استبدلت ووقع مكانها ضمير المتكلم، أحدث ذلك خلافا يصدم شعور القارئ الذي لا يتوقع أن تتكلم الأنثى عن نفسها بهذه الطريقة، وبصفة خاصة في الجملة الأخيرة من الفقرة الأولى: أن تتكلم عن نفسها بوصفها مشتهاة. وأكثر من هذا في الجملتين الأخيرتين من الفقرة الثانية. إن الخطاب حينئذ يفقد تماسكه، للتوتر الشديد للقائم بين زاوية الرؤية وبين صاحب الصوت، بين من يرى ومن يتكلم، بخلاف ما إذا تغير ضمير البطل، فالخطاب حينئذ متماسك لأن الصوت والرؤية يلتقيان.

الراوي في نص همنجواي إذاً يتخذ ضمير الغيبة قناعا بتكرر تحته، وهو قناع الموضوعية المزيفة التي يوهننا بها الضمير غير الشخصي، وهو قناع يلجأ إليه النص لأغراضه هو البلاغية: أن يوقعنا في أسر الخطاب - في أسر الراوي الموثوق به لاستناده إلى ضمير الغيبة: "في المرء لا شخص يتكلم" على حد تعبير بنفست^{٧٩}، وإنما هو صوت الحقيقة المطلقة.

والراوي للثقة، والراوي غير الثقة unreliable، من مصطلحات النقد الروائي المعروفة، وهو الراوي الذي لا ينقل إلينا الحقيقة على نحو محايد^{٨٠}.

إن هذه المعلومة: "كانت باردة وعذبة في الليل اللافح" إنما هي معلومة تتصل بإحساسه هو بها، وكيف كانت تبدو له، وليست معلومة عما كانت تشعر هي به على الإطلاق. وبعبارة أخرى: هي مكتوبة من وجهة نظره هو، لا وجهة نظرها. ولكن النص يتكلم بالمعلومات التي تتصل برؤيتها هي له، كيف يبدو هو لها، وكيف كانت مشاعرها تجاهه. لا يقول النص في هذه النقطة شيئا. وهذا هو معنى أن تحفظ النص كان انجيلزيا أو انتقائيا. إننا على مستوى الحكاية نفترض أن لوز كانت تبالده الحب. وأكثر من ذلك أنه كان بينهما لقاء جنسي؛ فالفقرة الأولى تتضمن أنهما كانا يمارسان الجنس لثوهما. لكن للنص لا يفضي لنا بذلك - على طريقته في التحفظ، وإنما يقوم القارئ بمد هذه الفجوة حين يستخلص من النص

المستوى الآخر، وأعني به الحكاية diegesis. إن هذا ينم عن رغبة النص في إلقاء اللوم على الأنثى ومسئوليتها في قتل هذا الحب الذي اكتملت مقوماته؛ فهو أولاً حب متبادل، وهو ثانياً متوج بالعلاقة الجنسية بين الطرفين. فالأنثى بتخليها عن هذا الحب تقف موقف الغادر الختون.

والراوى - على مستوى النص - "يتثبت بتلابيب ذاته حتى لا يفلت من لسانه شئ" عن العلاقة بينهما، ولكن على مستوى الحكاية يقع قدر من الثرثرة، فهي الوحيدة التي تريد للخبر أن ينتشر. هو كتوم، وهي ثرثرة: إسناد بعض الفضائل إليه هو ونقيها عنها. إن هذا النص شأنه شأن كثير من قصص همنجواى الأولى مكتوب من وجهة نظر رجاليه محضة، وهو يقدم شخصية للرجل على نحو منحاز إليه تماماً، وشخصية الأنثى على نحو متعصب ضدها. ويتواطأ الأسلوب في النص باستعمال ضمير الغائب الذى يريد أن يوقع فى روع القارئ أنه أسلوب غير شخصى قائم على الراوى للموضوعى الثقة الذى لا ينحاز، يتواطأ هذا الأسلوب مع هذه القيم - قيم النظر إلى الرجل باعتباره العنصر الوفى الكتوم الخير. أما الأنثى فعلى العكس من ذلك هي العنصر الميئ الغادر الثرثار.

وفى النص فقرتان خالصتان للرسائل التى كانا يتراسلان بها وفقرة أخرى للإخبار عن شجار شب بينهما. وهنا أيضاً نلاحظ التكتم فى جانب والثرثرة فى جانب آخر. فهي تكتب إليه الكثير من الرسائل وهو فى الجبهة. لكن لا يخبرنا النص بما كان منه تجاه هذه الرسائل، وهل تكتب إليها أم لا. ورسائلها من الواضح أنها معادة ومكرورة وقائمة على المبالغة: "جميعها كانت عن المستشفى، وكم أحبته، وكما كان مستحلاً عليها أن تستمر فى الحياة بدونه وكما كان فظيماً فى الليل افتقاده". إن هذا التكرار المتمثل فى "الوالت" و "كيف / كم" والألفاظ المبنية على المبالغة: "مستحيل" و "فظيع"، لا يدل على أن النص يلتزم بالتحفظ والإمسك عن الثرثرة، وهو الأسلوب الذى يجنح إليه كلما جاء ذكر البطل الرجل. وفى الشجار الذى نشب بينهما، يبرز النص تصياع البطل لسلسلة الشروط التى يجب على

الرأوى أن ينفذها ليتزوج لوز. بل يزيد على ذلك أشياء أخرى يتطوع بها البطل من عنده، ومبالغة منه فى انصياعه لهذه الشروط يزيد أنه إنما يريد هو نفسه هذه الأشياء، وأنها ليست مجرد وعود سيقوم بتنفيذها على مضض منه؛ فهو لا يريد "أن يرى أصدقاءه ولا أن يرى فى الولايات الأمريكية أحدا. أن يحصل على وظيفة ويتزوج ليس غير". وفى الحق هذا نهك وسخرية، وفيه ما يشير ضمنا إلى أنه مجبر إجباراً ومدفوع دفعا، وأنه قد أسئ كذلك إلى رجولته، فلوز التى أعطته أولا الحقنة الشرجية، تملبه بذكورته بالمعنى المجازى بجعله ينقطع عن الخمر وعن الأصدقاء وعن كل مباحج الحياة، وهل هناك إنسان يريد أن يتخلى عن أصدقائه برغبة من عند نفسه؟!!

إن فى النص كلمة ربما صح أنها المفتاح للنص كله، وهذه الكلمة هى الحقنة الشرجية enema التى ترتبط حروفها فى اللغة الإنجليزية بحروف كلمة العدو enemy، فالحقنة هى العدو: كانت لهما نكتة عن الحقنة الشرجية: عدو هو أم صديق. لقد وقع تحت تأثير المخدر وهو يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا، حين نقرأ هذه العبارة، فإن ما نتوقعه - أثناء عملية القراءة - حتى هذا الموضع من النص المنتهى بالكلمة "لا" مخالف لما أفضى به النص إلينا. عند هذا الموضع من النص يبرز إلى الذهن شئ آخر غير الذى يأتى به النص. فحتى هذه الكلمة، لم يكن القارئ يتوقع أن ينحرف للكلام عن الموضوع الذى انتهت به الجملة التى سبقت. كانت لهما نكتة عن الحقنة / العدو، أى التى تقضى على كل قدرة فى التحفظ - على كل قدرة فى إمساك المادة الخارجة من الشرج. هما لغتان يترامانان: إمساك الكلام وألا تنفلت من اللسان شئ، وإمساك الدبر تماما عن أن يتسرب منها الشئ القبيح. فالحقن الشرجية أعداء، وأن "ينفلت من اللسان شئ لا يقل سوءا عن انفلتات المادة الكريهة من الجهة الأخرى للقناة الهضمية: لوز هى التى أعطته هذه الحقنة.

النص هنا يقدم خطابا عن المرأة: يقدم درساً: لقد جرحته فى القلب، ثم بعد فترة وجيزة جدا - حينما وصلت منها الرسالة الأخيرة جرحته فى مكان أكثر حيوية

- فى مكان الرجولة منه. إن القصة تترك بطلها مجروحاً بالمعنى الحرفى تماماً فى رجولته باتصاله بامرأة يأخذ منها للمرض. ثم إنه ينتقل من جرح إلى جرح - من السرير فى بدوا الذى أجريت به العملية الجراحية إلى المقعد الخلفى فى لنكون بارك.

والخطاب الذى يحمله النص إلينا هنا، أن العلاقة بين البطل والبطلنة تنتهى إلى التعامى؛ لكنه يجعل من للمرأة السبب فى التعامى. أما هو فداثما محمول: تجرى له العملية الجراحية ويعطى للحقن، ويرسل إلى الجبهة ويبعث به إلى الوطن. وهو لا يريد شيئاً، إنما هو مثخن بالجرح من البداية حيث أصيب فى الجبهة، ثم هو مثخن به كذلك فى النهاية حيث أصيب فى الحب. إنه نموذج الضحية؛ فهو مهذب كتوم لا يفعل شيئاً إلا أن ينتظر حادثاً يقع له. أما الملموم فالمرأة.

لكن ما مصدر هذا للخطاب، ومن أين جاء. خطاب من هو فى الحقيقة؟ يجب شولز على ذلك بلغة قاطعة: الجواب عن هذه الأسئلة طرا يتمثل فى الأب طبعاً. فهذا خطاب الأب الذى علم جيلاً بأسره من القراء للرجال^(١) أن ينشدوا عالماً فيه الأصقاء هم للرجال، أما للمرأة فهي الحقنة الحقو^(٢).

وفى التحليل للسميوطيقى كل نص يحيل إلى نصوص أخرى، على ما تقرر من فكرة التناص. والنصوص الأخرى التى يمكن أن تحيل إليها قصة همنجواى، هي قصص المغامرات الخيالية fairy tales، وقصص الخيانة، وكذلك القصص الأخرى المجاورة لقصة همنجواى فى مجموعته القصصية "حدث فى زماننا". لكن ينبغى كذلك أن نرى نص همنجواى فى ضوء كتابات أخرى له كرسائل الشخصية وغيرها، وهى كتابات يمكن أن تبينى منها مادة قصصية قريبة الشب جد بالنص الذى ندرسه، ومنها مخطوطة بخط يده بعنوان: "شخصى" وعدة مسودات من رواية نشرت له تحت عنوان وداعاً للسلاح. وكلها تتركز حول قصة مرضية كانت تعمل

(١) - الأمريكين - على الأقل، لأن قارئ همنجواى أساساً قارئ أمريكى.

فى مستشفى إيطالى. ومن خلال رسائل همنجواى ونصوص أخرى كثيرة، نستطيع أن نعرف على شاب أمريكى عمره ١٩ عاماً، كان يعمل فى الصليب الأحمر الأمريكى اسمه إرنست همنجواى، يلتقى بمرمضة فى الصليب الأحمر تسمى أجنس حنا كروفسكى، وهى امرأة أمريكية لها من العمر سنة وعشرون عاماً تعمل فى مستشفى بميلانو. ويقع هذا الفتى فى حبها وتدعوه بالغلام^(٥)، ويدعوها هو باسم معز غلام. وحين تنطوع للخدمة بفلورنسا خلال وباء الإنفلونزا يكتب إليها كثيراً: كان يكتب إليها يومياً وربما مرتين فى اليوم، وكانت هى ترد على خطاباته بمقدار ما كانت تسمح ظروفها وواجبات عملها. ويستمران فى التراسل بعد أن انتقلت هى إلى ترييستر، بالقرب من بنّوا، للمشاركة فى الخدمة خلال انتشار وباء آخر.

ويتجول هو فى أماكن متفرقة فى إيطاليا، لكن جراحه تمنعه من العودة إلى الجبهة. ويرى أجنس مرات أخرى قليلة قبل أن يغادر إيطاليا إلى الولايات المتحدة. ولم تكن القصة قد اكتملت على المستوى الجنىسى حين ترك إرنست إيطاليا فى يناير ١٩١٩. وقد ذهب همنجواى إلى الوطن وفى اعتقاده أنه بحصوله على وظيفة تكفل العيش لاثنتين، سيعود إليه أجنس ويفترن بها. ولكننا لا نعرف شيئاً عما كان فى نيتها أن تفعله حينئذ ولا وجهة نظرها فى ذلك الوقت. على أنه لم يكن قد حصل على وظيفة بعد، حين جاءه خطاب من أجنس فى مارس ١٩١٩ تعلن له أنها ستزوج ضابطاً إيطالياً، مما جعله يلزم الفراش فترة من الزمن شعر خلالها بالمرض. ولم يسترد عافيته وتوازنه تماماً إلا فى أواخر إبريل. وبعدها شعر بالحرية، كما كتب هو إلى أحد زملائه فى الحرب يسخر من فكرة الزواج والاستقرار. لكن جاءه خطاب من أجنس فى يونيه، أخبرته فيه أنها لن تتزوج من الملائم الإيطالى لمعارضة عائلته. وهى أسرة أرستقراطية - هذا الزواج، وأنها سوف ترجع إلى الوطن بدون أن يتحقق الزواج. ولكن إرنست الذى كان قد شفى من جرحه لم يرد على الخطاب. وتكتب هى إليه فى ديسمبر ١٩٢٢، وكان قد

(٥) - kid - كما فى الأصل الإنجليزي، ومعناها طفل، ولد، صغير إلخ.

تزوج بامرأة فى عمر أجنس ورحل إلى باريس ردا على رسالة كان قد بعث بها إليها. وفى هذه الرسالة تقول له:

تعلم أنى لم أشعر بالمرارة للطريقة التى انتهت بها علاقتنا... .. وعلى
أى حال فأنا كنت دائما على علم بأنك ستكتشف فى النهاية أن ذلك هو
الصواب وأنت ستدرك أنه كان أفضل، وإنى لعلى يقين من أنك تؤمن
بذلك بعد أن حباك الله بهادلى.

وبعد ذلك بشهور أخذ همنجواى فى كتابة مجموعة من الاسكتشات هى التى
سيقدّر لها أن تنشر فيما بعد سنة ١٩٢٤ تحت عنوان "حدث فى زماننا". وقد بدأ
كتابة مسوداتها تحت عنوان "شخصى". وهناك نسخة منها مكتوبة بالقلم الرصاص
ضمن أوراق همنجواى. وهى تبدأ بالكلمات الآتية: "ذات مساء لافح فى ميلانو
حملونى إلى أعلى إلى السطح". وفى الصورة التى أعدت للنشر بغير الضمير من
ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب. وكانت هذه المذكرات هى الفصل العاشر من
"حدث فى زماننا"، وكانت بالفعل صورة طبق الأصل مما نعرفه باسم "قصة قصيرة
جدا"، لكن الممرضة كان اسمها أج Ag، بدلا من لوز، وكان المستشفى فى ميلانو
بدلا من بدوا. وباختصار، كان هذا النص قريب الشبه جداً - فى تلك النشرة - مما
يمكن لنا أن نكونه من خطابات همنجواى نفسه ومن الوثائق الأخرى، أكثر مما
كان النص فى النشرة التى ظهرت بعد ذلك. وحين أعدت النشرة الأمريكية لـ "حدث
فى زماننا" أعيد ترتيب الفصول، وتحولت أج إلى لوز وميلانو إلى بدوا. وقد صنع
همنجواى ذلك - كما يقول هو، حتى يتجنب الوقوع فى جرائم القذف وانتشهير.

وقد ظلت هذه الترنيمة تكور فى رأس همنجواى، كما يظهر ذلك فى الرواية
التي سماها "فى صحبة للشباب"، لكنه بدأها وتوقف عند الصفحة رقم ٢٧ فى

المخطوط، وفيها نجد البطل نك آدم يقع في حب ممرضة تسمى أجنس. وتحولت
أجنس أخيرا إلى كاترين باركلي في "وداعا للسلاح".

ولكن ما دلالة تغيير الأماكن، وما أهمية ذلك في التحليل؟ والجواب أن
ميلانو أو بنوا، قد جرى عليها لخلق ما سماه رولان بارت إعطاء الانطباع أو
الإحساس بالواقعية^(١)، وإن لم يكن لتحديد اسم المدينة نفسه أهمية في حد ذاته.

ويلاحظ أن النشاط الجنسي يظهر في الأصل المخلوق للحكاية المستخلصة
من النص، مما يفرض بنا إلى ملاحظة أن هناك حاجة واضحة الآن وضوحا قويا -
إلى إضفاء طابع الاتصال الجسدي وإضافته إلى القصة بحيث لو غاب هذا البعد
المضاف إلى الحكاية لصارَت كلمات لوز عن الحب للصبيائي بين صبي وصبيّة،
كلمات لا معنى لها وهي قابضة في سريرها تترك حبيبها العاجز يقوم عنها
بواجباتها الطبية.

كذلك يمكننا أن نلاحظ أنه في الحياة الواقعية لم يرجع الغلام إلى الجبهة،
لكنها هي التي عادت إليها متطوعة للمساعدة في الخدمة في أثناء الوباء، وأنه كتب
إليها من الخطابات بمقدار ما كتبت هي إليه - على الأقل، حتى إنها وصلها ذات
مرة خمسة خطابات منه دفعة واحدة في بريد يوم واحد.

إن شولز في تحليل قصة همنجواي يجنح إلى الاقتداء بدرجة ما بما فعله
جينيت في تحليل رواية بروست، فهو ينحو منحاه كذلك في الاتجاه إلى أعمال
بروست الأخرى التي سبقت روايته التي جعلها موضوعا للتحليل، لما يمكن أن
تلقيه من ضوء على الرواية. ويستخلص من ذلك أن همنجواي يريد أن يكتب الحياة
كتأليف أخرى، فيجعل بطله ظاهرا بوصفه عاشقا أكثر مما عليه الأمر في الواقع،
ويعود فيجعله أكثر إيجابية بوصفه جنديا، ويجعله ضحية وكبش فداء بوصفه إنسانا،
كل ذلك مبالغا فيه بالنسبة لما عليه واقع الحال.

(١) - the effect of the real

وهو يستخلص شعورا بالغضب يكمن وراء هذه القصة سرعان ما ينجذب إليه الانتباه، شعورا بالغضب يجنح بالراوى أن يكون متعصبا لنفسه منحاذاً لها، مما أدخله فى إطار الراوى غير الثقة. ويقول شولز: الذين يقرعون القصة إما أن يكونوا ذكورا أو يكونوا إناثا. فأكثر الذكور يتعاطفون مع البطل وينقدون لوز. وهذا بالضبط ما يطلبه منهم الخطاب. وكثير من قارئاتها الإناث سيحاولن قراءتها متعاطفات مع لوز، فيلمن الأحداث التى كانت السبب فى ضعف الفتى الشاب أو التى جعلت حال الدنيا هكذا. وعلى هذا يتوجب على القراء من الإناث أن يسئبن قراءة العمل، أو يتقبلن ضربة أخرى إلى الذات الأكتوية^{٨٣}.

ولكن شولز قصر عن جينيت فى تبنى مقولاته، فهو لم يبرر الملاحظات التى لاحظها بخصوص الزمن وسرعته فى فقرات القصة المختلفة، بل ترك الملاحظة بغير أن يعطيها دلالات كافية. كذلك لم يوظف مفردات جينيت الخمسة توظيفاً كافياً. غير أنه معنى ببيان طريقته باعتباره ناقداً سيميوطيقياً، ويشرح اختلاف ذلك عن مناهج النقد الجديد وأصحاب نظرية القارئ. ومعلوم أن الارتباط بين النقد البنوي والنقد السيميوطيقى وثيق، حتى إن بعض النقاد يعدونهما شيئاً واحداً^{٨٤}. والناقد السيميوطيقى يعطى الأولوية لبعض الأبعاد فى النص، وهى تلك التى تتمثل فى الأبنية التى تسمح لبعض المعانى بالخروج إلى حيز الوجود وتمنع من تلك معانى أخرى؛ ذلك لأنه لا للمؤلف ولا للقارئ لهما مطلق الحرية فى صنع المعنى. فهو يختلف عن نقاد نظرية القارئ الذين يفتحون الباب على مصراعيه للقارئ ليكون المعنى من صنعه هو. وهو كذلك يختلف عن النقاد الجند^{٨٥}. ومناطق الاختلاف بينه وبينهم راجع إلى الاختلاف حول موضوع الدراسة هل هو العمل الأدبى أم النص. هو عند أصحاب النقد الجديد العمل الأدبى، وعند السيميوطيقيين إنما هو النص.

فقصة همنجواى التى بين أيدينا إذا نظر إليها على أنها عمل أدبى، فهى حينئذ شئ مكتمل مكتف بذاته، وهى كيان متشابه الأجزاء unified وله قيمة جمالية.

وهو أيقونة لفظية. والراوي فيها - بمعايير النقد الجديد غير شخصي، وهو راو موثوق به. وفي مثل هذه القراءة ليس أماننا غير للكلمات الموجودة على الصفحات، فهي كل شيء. وهي تخبرنا بامرأة ثرثرة لا تمسك الحديث، غادرة لم تكن جديرة بحب الفتى الوفي. أما النظر إلى القصة باعتبارها نصا، فيظهرنا على أنها شيء غير مكتمل، بل إن بها على مستوى الحكاية فجوات، وبها على مستوى النص تحفظ. أو امتناع عن الإقضاء ببعض المعلومات، كما أن هناك شواهد على الغضب والتشفي في النص لا توحى بأن الراوي هو الراوي الثقة العالم بكل شيء أو الراوي الموضوعي، بل راوٍ شأنه شأن سائر الناس ينطوى على ما ينطوون عليه من نقض وضعف. إن الناقد السيميوطيقي يحاول الدخول إلى الأعمال الروائية باعتبارها نصوصا تمر بها الشفرات أكثر من كونها أعمالا قد أنتجت وتم إنجازها.

وهكذا فإن "المعالجة السيميوطيقيّة" تسمح للناقد بمدى أوسع للتفكير وحرية أكثر، وهي تلقى عليه بمسئولية أكبر. وهذا النص لهنجواي مثال على كل الأعمال الروائية، من جهة أنها تصور المؤلف أفضل مما هو عليه في الواقع. لكنه يظل خاضعا للاختبار والتقييم، وليس أيقونة تعبد وتقدس، ذلك أن كل صور الوثنية سواء كان اتجاهها إلى الآلهة أو الناس أو الأعمال الأدبية، تعلمنا أسوأ الدروس على الإطلاق: أن نحنى الرأس ونثنى للركبتين حيث يجب أن نضع كل شيء موضع الاختبار^{٨٥}.

* * *

على أننا نعود في ختام هذا الفصل، إلى ما بدأناه به مما نقرر من أن المدخل البويطيقي - هنا - في تحليل العمل للروائي يقوم على التفرقة بين النص والحكاية، أو بين الخطاب والقصة، أو بين العمل الروائي والرواية، أو بين الرواية والقصة، إلى آخر هذه المصطلحات المختلفة المتداخلة في الوقت نفسه من جهة دلالة اللفظ الواحد فيها أحيانا على مفهومين متناقضين.

إننا حين نقرأ النص الروائي نترجمه إلى حكاية. يظهر ذلك حين نحكى ما قرأناه مرة أخرى، فنستبدل بالوحدات اللفظية كُسماء الأعلام والنعوت والعبارات إلخ وحدات الحكاية، كالأحداث والشخصيات التى تتكون لدينا من جملة صفاتها وملامحها والمنظر إلخ، وهى الوحدات التى تحتفظ بها الذاكرة بدلا من تلك. هذا بالإضافة إلى تغييرات أخرى نقوم بها كذلك، كتنظيم المادة التى نتلقاها حتى يسهل تذكرها، بأن نقوم بوضعها فى نظم وأبنية على قدر ما نستطيع. إن مائة عام من البحث فى قراءة العمل قد بينت لنا - على ما يقول هيرش فى كتابه فلسفة العمل الإبداعى^{٨١} - أن للذاكرة إنما تختزن المفاهيم لا الألفاظ، المملول وليس الدال. وهذا يظهر عندما نقرأ النص الروائى فنحوله إلى حكاية نعيد سردها بألفاظنا نحن. وهذا هو الفرق بينه وبين الشعر الذى يظهر أنه ذو طبيعة تذكارية^(٨٢)، وهو موجود فى ألفاظ النص نفسها، ولذلك يستحيل على الترجمة، بخلاف الرواية التى مبناها على البنية القصصية لا للكلمات. فإذا اقتربت الرواية من حالة الشعر صار لألفاظها أهمية أكبر، وكذلك نقل أهمية اللغة فى الشعر كلما اتجه إلى القصة^{٨٣}.

والذهن حين يكون بإزاء الاستجابة لنص قصصى، يقوم بجملة من الإجراءات التى تنطوى عليها القصصية narrativity، أو الملكة القصصية، فإنه يقوم بربط الأحداث بعضها ببعض على أساس من فكرة السبب والنتيجة. وهذا أكثر شئ يحدد طبيعة الملكة القصصية باعتبارها نشاطا عقليا. فإن الذى يعنينا فى القصة إنما هو نظام ترتيب الأحداث، أكثر مما يعنينا نظام ترتيب الألفاظ. فهنا شيان: الزمنية المتمثلة فى نظام وقوع الأحداث، والسببية المتمثلة فى علاقات هذه الأحداث بعضها ببعض. "وحين نحكم على عمل من الأعمال الأدبية بأنه مجموعة غير مترابطة من الأحداث^(٨٤)، فإننا نعطى بذلك أنه لا يرضى الباعث الذى

٨١ - monumental .

٨٢ - واللفظة الإنجليزية التى تدل على تلك الأحداث وعدم ترابطها هى: episodic .

يعود في جوهره إلى الملكة القصصية - باعث الارتباط السببي، ونعد هذا عيباً في الخيال القصصى^{٨٨}.

إن القسم الأكبر من نشاط الملكة القصصية يتجه إلى استخلاص العلاقة السببية بين الأحداث. هذا في حالة ما إذا تطابق وقوع الأحداث زمنياً في القصة وفي الواقع. فإذا حدث غير ذلك وقدمت الأحداث على غير تعاقبها الزمني الذي حدثت به، فإننا نحاول معرفة للنظام الزمني الذي وقعت على هيئته الأحداث. ولهذا كانت العمليات العقلية التي تقوم بها الملكة القصصية معقدة تماماً، حتى ولو كان الأمر يتعلق بحكاية من الحكايات البسيطة. هذه العمليات معقدة حين تقوم الملكة القصصية فينا بالتفرقة بين ما هو سببي وما هو وصفي لاغير، أو قائم على المصادفة وحدها. كذلك يظهر تعقدها في أننا نحاول أن نسبق الأحداث خلال قراءة القصة في سياق الأنماط السببية التي نتبينها خلال القراءة. ثم هي معقدة تماماً حين نأثى لفهم الأحداث التي سلفت من جديد في ضوء ما حصلناه الآن من ألوان الفهم الحاضرة^{٨٩}.

إن النص قد يتوقف ليناقش ما يعن له أن يناقشه، لكن الحكاية التي نستخلصها نحن بملكتنا القصصية تمضي في ممارسة عملها وفق منطقها هي الذي يكون لنا بمثابة المعلم الذي نستهدى به في دراسة استراتيجيات النص، ويعيننا على استكشاف العلاقة للحوارية بين النص والحكاية، بالبحث عن المواضيع^(٩٠) التي يتجه إليها الانتباه أو يريد النص أن يوجه إليها الانتباه. وفي هذه المواضيع يمكن أن توجد مفاتيح المعنى المراد والعاطفة للشعورية. إننا - هنا - نقوم بجملة من التساؤلات منها: هل هناك حادثة بعينها من حوادث الحكاية يعود إليها النص مرة أخرى كأنها استولت عليه واستحوذت وأرادت لنفسها السيطرة عليه؟ هل نظام الحكاية التي نبنيها نحن بفعل الملكة القصصية فينا، يتدخل النص من أجل الإخلال به، بأن يتوقف مثلاً ليخبرنا بشئ له أهمية ما لغايات يتوخاها هو؟ أم هل يقوم - على

٨٨ - points of stress .

العكس من ذلك - بحذف شئ من الحكاية، هذا الشئ مهم من وجهة نظر الحكاية نفسها؟ ما الذى يريد أن يمليه علينا النص من توجيهنا إلى التقييم وإصدار الأحكام^(٧).

هذه الأمثلة وغيرها كانت النموذج الذى وجدنا النقد السيميوطيقى يتوخاه فى تحليله قصة همنجواى التى مضت.

وردود الأفعال التى يقوم بها القراء (أو المشاهدون لأحد الأفلام) تجاه النصوص الإبداعية والفنية تتطوى على جانبين: جانب سلبي وآخر فعال^(٨). أما الجانب السلبي فيتمثل فيما يقوم به المتلقى من ترجمة تلقائية للرموز اللغوية أو السيميوطيقية حتى تصبح مفهومة. وهذا الجانب داخل فى حيز الملكة اللغوية أو الملكة السيميوطيقية، وهو لا يعنينا فى مقام الكلام عن الملكة القصصية، وإنما يعنينا الجانب الفعال منها، وهو الذى يتصل بتفسير النصوص، وهو عبارة عن إعادة نظر فى العلاقات الموجودة فى النص وإخفائها فى أبنية ذات دلالة. فالقصة فى النظرية السيميوطيقية، هى دائماً من تحصيل قارئ النص، وهى تنبنى على العلاقات التى فى النص، غير أنها ليست محكومة كلية بها.

ويمكننا أن ننظر إلى الملكة القصصية فى ضوء بعض الأشكال الروائية المودرنية وبعد المودرنية - تلك الأشكال التى نهضت لتحدى هذه الملكة والهجوم عليها، كالذى فعله بيراندلو، وبريخت فى مجال المسرح، حين اتجهت جهودهما ضد نزوع المشاهد التلقائى للمحكوم بالملكة القصصية؛ فحاول بيراندلو أن يخرق فكرة الواقعية المتمثلة فى الإيهام بالواقع ومشاكلته^(٩)، لكى يظهر مآلها من سلطان، ولكى يستحث المشاهد آخر الأمر على أن يرى الحياة نفسها تمثيلاً وإيهاماً. أما بريخت فقد حاول طريقة أخرى: أن يقلب الملكة القصصية رأساً على عقب لئلا يسمح لمسرحه بمدى أيديولوجى من أجل إرث غايات أخلاقية. وفى مجال السينما ظهرت محاولات مشابهة لما قام به بيراندلو وبريخت فى مجال المسرح، وهى

(٧) - verisimilitude .

المحاولات التي قام بها ريسنى Resnais وجودار Godard. أما في مجال الرواية فقد ظهر ذلك عند آلان روب - جرييه^{٩٣}.

إن الملكة للقصصية^(٩٤) يمكن النظر إليها من جهة علم النفس على أنها سلوك عصابي أو ذهاني، وأنها صورة مخففة من البارانويا. فالمتلقي يستسلم لقوة يقع تحت سيطرتها، ولا يحاول دفعها أو مقاومتها، ولذلك تقع في الشباك التي يلقيها إلينا المؤلف ونحن نشعر بالسعادة والرضا. وهذا هو المر في نفاذ صبرنا إزاء الأعمال ذات المستوى الفني الهابط. والسبب في ذلك راجع إلى فقدان ثقافتنا في قدرة المؤلف على السيطرة علينا وشعورنا بعجزه عن إيقاعنا في الشباك. وفي ذلك رغبة من إعفاء أنفسنا من بعض ما يجب علينا من مسئوليات، فسلم أنفسنا لقيادة نحنى لقرتها وسلطانها، ولو على حساب تلك الأبعاد الإنسانية التي يتطلبها وجودنا في مواجهة مسئولياتنا. وهذا الاستسلام والخضوع هما أكثر ما تتطوى عليه الملكة القصصية من أبعاد تأصل في النفس وأكثرها اتصلاً بالبعد البدائي الذي يضرب بجذوره في وعينا. "إن في الأمر شيئاً غير ديمقراطي بالمرّة، وفيه شيء لا يمت إلى الروح الناقدة بصلّة. فالنقد يبدأ حين تتوقف الملكة للقصصية، إذ هي حالة لنيزة من حالات الوعي مختلفة عن سائر حالاته اختلاف الحلم عن سائر أجزاء فترة للنوم^{٩٣}".

إن هذه الامتئامة إلى الاستسلام التي تتطوى عليها الملكة القصصية هي التي دفعت بعض المبدعين القصصيين إلى محاولة إجبار المتلقى على الخروج مما اعتاده من أنماط الملكة القصصية إلى اتخاذ مواقف تجاه النصوص أكثر ديناميكية وأشد حرارة.

ومن هنا جاء البحث عن درجة الصفر في الكتابة، وفيها يقدم الكاتب ببساطة مادة يترك للقارئ أن يركب منها ما يشاء من نصوص. والصورة القصوى التي

(٩٤) - narrativity. والملاحظ أنني أستعملها هنا مرادفة للمصطلح الآخر الذي مر من قبل ومر . narrative competence

يمكن أن يبلغها هذا الاتجاه، وقد تم تجريبيها بالفعل، تتمثل في تقديم كتاب كل صفحاته بيضاء، أو تقديم كونشرتو صامت. وهذا ما قام به بالفعل جون كيج John Cage، أو في تقديم شاشة عرض لا يظهر عليها إلا ضوء مصباح آلة العرض نفسها، أو بعض بقع موجودة على العنسة. وهذه كلها محاولات للخروج من دائرة الملكة القصصية إلى القصص نفسه - من الماضي إلى الحاضر، لكن ليس لشيء من ذلك كله القدرة على النمو أو التدرج أبعد من هذا. وحتى تكرير هذا الفعل نفسه، كتقديم التجربة نفسها مرة أخرى يوقعنا في دائرة الملكة القصصية التي نبحث عن الهروب منها. فدرجة الصفر للحياة إنما هي الموت^{٦٤}.

هوامش الفصل الثاني:

١- انظر مقدمة كلر لكتاب تودوروف:

The Poetics of Prose, p. 8.

٢- Rimmon - Kenan, Shlomith, Narrative Fiction, p.2.

٣- The Poetics of Prose, p. 9.

٤- Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text", pp. 25 - 28.

٥- Ibid., p. 27.

٦- راجع الفصل السابع من كتاب ثولز السيميوطيقا والتفسير:

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 110 - 26.

٧- راجع:

Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, p. 114.

٨- راجع:

Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, pp. 80-81.

٩- Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, p. 61.

١٠- Ibid., p. 112.

١١- Culler, Structuralist Poetics, p. 117.

١٢- راجع:

Wales, Katie. A Dictionary of Stylistics, p. 259.

١٣- Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text", p. 27.

١٤- راجع كاتى ويلز فى قاموس الأملوبية ص 23 - 422.

Jefferson, Ann & Robey, David, eds., Modern Literary Theory, p ١٥ - 31.

Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, pp. 65-66. -١٦

Ibid., p. 66. -١٧

Ibid., pp. 67-68. -١٨

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 110-111. -١٩

Culler, Jonathan, The Pursuit of Signs, Cornell University Press, ٢٠ - Ithaca New York, 1981, pp. 170-71.

Ibid., pp. 171-72. -٢١

-٢٢ راجع:

Booth, Wayne, The Rhetoric of Fiction, The University of Chicago Press, 1961, pp. 8, 9, 12..... etc.

Webster, Roger, Studying Literary Theory, Arnold, 1990, pp. 51-52. -٢٣

Genette, Gérard, Narrative Discourse, Cornell University Press, -٢٤ Ithaca, New York, 1980, pp. 185 - 86.

Messent, Peter, New Readings of the American Novel, Macmillan, -٢٥ 1990, p. 18.

Webster, Roger, Studying Literary Theory, p. 50. -٢٦

Culler, Jonathan, The Pursuit of Signs, p. 170. -٢٧

-٢٨ راجع:

Genette, Narrative Discourse, pp. 29-30.

راجع كذلك:

| | |
|--|-----|
| Lodge, David, <i>After Bakhtin</i> , Routledge, 1990, p. 48. | |
| Messent, Peter, <i>New Readings of the American Novel</i> , p. 11. | -٢٩ |
| Genette, <i>Narrative Discourse</i> , p. 30. | -٣٠ |
| <i>Ibid.</i> , 32. | -٣١ |
| Metz, Christian, <i>Film Language: A Semiotics of the Cinema</i> , trans. Michael Tayler, New York, 1974, p. 18. | -٣٢ |
| Genette, <i>Narrative Discourse</i> , p. 36. | -٣٣ |
| <i>Ibid.</i> , p. 35. | -٣٤ |
| <i>Ibid.</i> , p. 36. | -٣٥ |
| <i>Ibid.</i> , p. 78. | -٣٦ |
| <i>Ibid.</i> , p. 92. | -٣٧ |
| <i>Ibid.</i> , p. 95. | -٣٨ |
| ٣٩- راجع كتاب <i>جينيت المنكور</i> : p. 110. | |
| <i>Ibid.</i> , p. 112. | -٤٠ |
| <i>Ibid.</i> , p. 119. | -٤١ |
| <i>Ibid.</i> , p. 123. | -٤٢ |
| <i>Ibid.</i> , p. 124. | -٤٣ |
| <i>Ibid.</i> , p. 157. | -٤٤ |
| <i>Ibid.</i> , p. 159. | -٤٥ |
| <i>Ibid.</i> , p. 160. | -٤٦ |

٤٧- راجع ذلك عند جينيت:

te, Narrative Discourse, pp. 166-67.

p. 171. -٤٨

p. 176. -٤٩

p. 180. -٥٠

٥١- راجع أمثلة لذلك في الكتاب صفحتي: 83-182.

٥٢- راجع في هذه النقطة:

, Katie, A Dictionary of Stylistics, p. 235.

-٥٣

٥٤- راجع كلام جينيت عن الصوت في الفصل الخالص بذلك من كتابه:

e, Narrative Discourse, pp. 212-262.

٥٥- راجع هذه المواضيع في كتاب جينيت:

١. 239.

٢. 240-41. -٥٦

٣. 243. -٥٧

٥٨- Ibid، وانظر أيضا:

Jonathan, "Story and Discourse", in The Pursuit of Signs, pp. 7.

e, Narrative Discourse, pp. 246-247. -٥٩

٦٠- راجع مقالة رومان يلكويسون في:

; Thomas, ed., Style in Language, Cambridge 1960, pp. 350-

- Genette, Narrative Discourse, p. 259. -٦١
- Ibid., p. 261. -٦٢
- Ibid. -٦٣
- Ibid., p. 262. -٦٤
- Ibid., p. 266. -٦٥
- Ibid., p. 267. -٦٦
- ٦٧ راجع مقدمة كلر لكتاب جينيت ص ٧.
- ٦٨ انظر:
- Culler, Jonathan, Framing the Sign, University of Oklahoma Press, 1988, p. 204.
- ٦٩ راجع المقدمة التي كتبها في:
- Genette, Narrative Discourse, p. 9.
- Ibid., p. 8. -٧٠
- Stanzel, A Theory of Narrative (tran., Goedsche Charlotte), -٧١
Cambridge University Press, 1984, p. 258.
- انظر أيضاً:
- Genette, Narrative Discourse, p. 11.
- Prince, Gerald, Narratology, Berling, 1982, p. 163. -٧٢
- Jefferson, Ann & Robey, David, eds., Modern Literary Theory, -٧٣
p. 90.
- Messent, Peter, New Readings of the American Novel, p. 9. -٧٤
- Genette, Narrative Discourse, p. 263-65. -٧٥

٧٦- راجع الفصل السابع من كتاب شوازل السيميوطيقا والتفسير:

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 110-26.

Hemingway, Ernest, In Our Time, New York, 1958, pp. 83-85. -٧٧

Barthes, Roland, "Structural Analysis of Narrative", in Sontag, -٧٨
Susan, ed. A Barthes Reader, Jonathan Cape, London, 1982, p. 283.

Ibid. -٧٩

Lodge, David, The Art of Fiction, pp. 154-57 -٨٠ راجع:

Scholes, Semiotics and Interpretation, p. 119. -٨١

Ibid., p. 120. -٨٢

-٨٣ راجع:

Culler Jonathan, Structuralist Poetics, p. 6.

Jefferson, Ann & Robey, David, eds., Modern Literary Theory, -٨٤
p. 90.

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, p. 126. -٨٥

Hirsch, E. D., Philosophy of Composition, Chicago, 1977, pp. -٨٦
122-23.

-٨٧ راجع:

Scholes, Semiotics and Interpretation, p., 113.

Ibid., p. 62. -٨٨

Ibid. -٨٩

Ibid., p. 114. -٩٠

Ibid., p. 61. -٩١

Ibid. p. 64. -٩٢

Ibid. -٩٣

Ibid., p. 65. -٩٤

الفصل الثالث

النص الكلاسيكي والنص الحديث

ثلاثة ملامح يذكرها نقاد الأدب باعتبارها خصائص الأدب الواقعي. وكلمة الواقعية realism أطلقت أصلاً على الحركة الأدبية التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وخاصة بين الكتاب الروائيين الذين كان من أعلامهم هنري جيمس، ومارك توين^(١). ولكن الكلمة تستعمل أيضاً للدلالة على ما يطلقنا مرة بعد مرة من طريقة في محاكاة الأدب للحياة، كان كتاب هذه الحركة التاريخية جعلوها نمطاً في كتاباتهم^(٢).

والفكرة التي تتطوى عليها الواقعية، باعتبارها الملمح الأول والأساسي من ملامحها، هي فكرة مشكلة الواقع^(٣)، سواء في المادة أو في التقنية، بمعنى أنها تلجأ إلى التفاصيل الدقيقة والحساسة من أجل تصوير الأحداث والشخصيات بصورة صادقة قدر الإمكان^(٤). والتقنية - كما يقول إيرلمز - طريقة أدبية خاصة تستعملها الواقعية، هي أكثر أهمية من اختيار المادة نفسها؛ فالمادة تحاكى أو "تؤدى" على النحو الذي يعطى القارئ إيها^(٥) بالتجربة الفعلية. ومن وسائل ذلك، الطريقة النثرية في تأدية الأحداث نافلة كانت أو خارجة على المألوف، على نحو تبدو فيه كأنما لم تعمل فيها يد الانتقاء^(٦).

وهناك بالإضافة إلى نزعة الإيهام^(٧) ملمحان آخران تحددان صاحبة كتاب الممارسة النقدية^(٨)، هما من خصائص الواقعية الكلامية، هما القصة أو الحكاية التي تفضي نهايتها إلى انغلاق^(٩) ولثنائي هيراركية ألوان الخطاب^(١٠)، التي تؤسس "الحقيقة" في للقصّة.

(١) - verisimilitude .

(٢) - illusion .

(٣) - illusionism، وتستعمل الكلمة مرادفة لاصطلاح مشكلة الواقع.

(٤) - closure .

(٥) - hierarchy of discourses .

أما الحكاية فتنتهج أنماطاً بعينها تطالعنا في الرواية الواقعية مرة بعد أخرى، كالذى أبان عنه رولان بارت في كتابه س / ز، من أن الواقعية الكلاسيكية تعتمد على خلق لغز يحتاج إلى تفسير، أو على طرح سؤال يحتاج إلى جواب^(٢٠). وأما هيراركية ألوان الخطاب، فإن يُخفى أحدها بوضع متميز عن سائرهما، تكون هي فيه تابعة له، فهي حينئذ موضوعة بين علامتى تنصيص حقيقة أو مجازاً^(٢١).

لقد أفاض كولن ماك كيب Colin MacCabe في بيان هذه المسألة، وضرب لها الأمثلة في السينما والرواية. وعنده أن النص الواقعي الكلاسيكي يمكن تعريفه بأنه النص القائم على هيراركية مستويات الخطاب التى يتألف منها^(٢٢). والمثال الذى يشرح به الفكرة مقتبس من رواية جورج إليوت Midlemarch، حيث يذهب السيد بروك لزيارة مزرعة آل نجلى، فقرأ لغتين مختلفتين تتمثلان في الحوار بين السيد بروك ونجلى الفلاح السكير: الأول حديثه حديث رجل فصيح متعلم، لكن ليس على درجة كفاءة عالية، والثانى رجل لم يتلق من العلم شيئاً وحديثه فظ عفيف لا يكاد يفهم منه شئ. والهيراركية التى يقصدها الناقد هنا ليست بين هاتين اللغتين، وإنما هي بين الحوار فى مجموعة وبين السرد نفسه الذى يتخلل الحوار، وهو الكلام الذى يكتنف الحوار ويطلق عليه لفظ ما وراء اللغة^(٢٣)، ودائماً يأتى فى ضمير الغائب، وهو أساساً كلام لا تتطرق به شخوص الرواية. وما وراء اللغة هذا هو الذى يضع للحوار بين علامتى تنصيص. هذا الحوار الذى يطلق عليه اللغة الأولى^(٢٤) object language. ولأنه يضعه بين قوسين، فهو يتأهب بذلك لمناقشة صلته بالحقيقة. فالحقيقة تكشف عنها وتبينها لغة السرد، أو ما أطلق عليه ما وراء اللغة:

”لم يكن (مستر بروك) قد أهين على أرضه قط من قبل. ولقد كان ميالاً إلى اعتبار نفسه شخصية محبوبة بصفة عامة (ونحن جميعاً فى طبائعنا أن نفعل للنشئ

(٢٠) - metalanguage .

(٢١) - هذه بالطبع ليست المقابل الدقيق للكلمة.

نفسه، حين يتجه تفكيرنا إلى ما نبذله للناس من كرم، أكثر مما يتجه إلى ما يمكن أن يكون الناس ينتظرون منا أن نقوم به). وحين تتشاجر مع كالليب جارت قبل ذلك بأشئ عشر عاما، كان يظن أن المستأجرين سيسرهم صاحب الأرض وهو يأخذ حقه بيديه.

بعض الذين لا هم لهم إلا رواية ما حدث، ربما يتعجبون لما عليه السيد تجلّى من جهل كظلام الليل، لكن لم يكن أيسر في تلك الأيام على فلاح بالوراثّة من نفس مستواه من أن يكون جاهلاً، بالرغم من وجود قسيس في الأبراشية مهذب حتى النخاع، وبالرغم من وجود راعي الأبراشية الذي كان أقرب منالاً، وكان وعظه أكثر تنقيفاً من القسيس نفسه، وبالرغم من وجود صاحب الأرض الذي كان يخوض في كل شئ، وخاصة الفن الجميل وتحسين الأحوال الاجتماعية، وبالرغم من كل أضواء ميلمارش التي كانت على مسافة ثلاثة أميال لاغير".

إن هذا النص إنما يشرح ما تقدمه من خطاب discours - من حوار قام بين دجلى والسيد بروك، حوار تابع من نمطين من الجهل تكفل السرد أو ما وراء اللغة ببيئتهما والكشف عنهما. فلدينا أولاً موقف السيد بروك الذى يتعلق برأى المستأجرين فيه ومباينة ذلك للحقيقة التى يكشف عنها السرد، وهو موقف مبنى على الجهل. إن الحوار هنا ليس مسموحاً له أن يتكلم هو عن نفسه، وإنما يوضع فى سياق يرده إلى معنى أو مضمون بسيط^(٢).

والعلاقة بين ما وراء اللغة واللغة الأولى، أو بين السرد والحوار قائمة على أساس أن السرد يحيل لغة الحوار إلى قسمة ثنائية بسيطة بين الشكل^(٣) والمضمون^(٤) فهو يستخرج من الشكل محتواه^(٥). ونحن هنا واقعون فى دائرة النقد البنويين من أمثال تودوروف، وجينيت، وجريماس الذين آثروا ألا يأخذوا بالترفة التى قال بها بنفيسنت بين حالتين من حالات النص، هما الخطاب discours

(٢) - form .

(٣) - content .

بمعنى الحوار، وحكاية الأحداث *histoire*، وقالوا بدلا من ذلك بالترقبة بين مستويين: مستوى الشكل الذى يمكن بصورة إجمالية أن يناظر الخطاب /الحوار، ومستوى المضمون الذى يمكن أن يناظر حكاية الأحداث^{١١}.

ومصطلح ما وراء اللغة الذى يستعمله ماك كيب هنا فى كلامه عن الواقعية، يرتبط استعماله بالعالم اللغوى الدانماركى لوييس هيملسف^{١٢}، فى كتابه: مقدمة إلى نظرية فى اللغة^(*) (١٩٤٣)، وهو نظام من العلامات ولّكته الحاجة إلى الكلام عن نظام آخر من العلامات، فهو ينظر إليه على أنه المحتوى أو المضمون، كما ينظر إليه على أنه لغة أعلى نتحدث بها عن لغة أخرى هى التى تسمى *object language*. والعلاقة بينهما هى العلاقة التى نجدها بين علم اللغة واللغة نفسها، أو بين النقد الأدبى بمفاهيمه ومصطلحاته والأعمال الأدبية.

لقد عول ماك كيب على أهمية النظر فى مسألة استعمال علامتى التخصيص داخل النص الروائى فى الواقعية الكلاسيكية؛ فإن ما يقع بين علامتى التخصيص، وهو الحوار، قد يوقع للقارئ فى مشكلات أو فى حالة من الارتباك والحيرة تتعلق بمعرفته حقيقة الحال. ولذلك يتكفل السرد بإزالة هذه الحيرة بالكشف عن الحقائق التى ينطوى عليها الكلام للواقع بين علامتى تخصيص. وفى الوقت نفسه قد يكثف عن علاقة هذا الكلام بالحقيقة والواقع. فلفة للسرد لغة شفافة، بمعنى أنها تكشف عن المعانى التى ينطوى عليها الحوار. والمقصود بالشفافية هنا - كما يقول الباحث - أنها هى نفسها لغة نهائية لا ينظر إليها كما ينظر إلى الحوار نفسه، فى كونه تقع وراء لغة أخرى، بل هى تمثل الحقيقة تمثيلا تاما. ولو عوملت معاملة لغة الحوار فى وقوع لغة أخرى وراءها تكشف عنها، لوجب أن تخضع هى نفسها لتفسير آخر، فنقع فيها على معانٍ أخرى، ولاحتاج ما سميناه بما وراء اللغة إلى لغة أخرى من ورائه. وهذه هى المشكلة التى حيرت للفكر الغربى، فيما يقول ماك كيب، من قبل

(*) - Prolegomena to a theory of language -

سقراط، منذ أن ظهر لهم انفصام العلاقة بين الشيء الذى قد قيل بالفعل وبين عملية القول نفسها.

وهذا الانفصام له أسباب تتعلق بالزمان والمكان. أما المكان فيقع فى المسافة التى تفصل العين عن الصفحة المكتوبة أو الأذن عن اللسان الناطق، وهى مسافة تفتح الباب لوقوع أخطاء فى الفهم. ولما الزمان، فهو الوقت الذى تستغرقه قراءة الصفحة - ويستغرقه سماع الكلام. ووجود هذه الزمنية يؤكد طبيعة الفهم من حيث إنها تعتمد على التأجيل، لأن للكلمات تعتمد بالضرورة فى فهمها على ما يليها. والمشكلة أنه فى اللحظة التى نقوم فيها بالنطق، يبدو معنى ما قلناه كأنه واضح وأنه ثابت. لكن ما قلناه ليس محصوراً فى اللحظة التى وجد فيها وحدها، وهو مفتوح لتفسيرات أخرى. هذا على افتراض وجود لحظة أصلية يتزامن فيها الكلام الذى قيل مع عملية القيام بالقول نفسه، ولكن هذه اللحظة لا وجود لها، مما يجعل الأمر أكثر صعوبة^{١٣}.

وقد أوردت كاترين بلزى فى كتابها مثلاً آخر على هيراركية ألوان الخطاب فى الرواية الواقعية الكلاسيكية^{١٤}، من رواية أخرى لجورج إليوت كذلك، هى روايتها *The Mill on the Floss*، وذلك من الفقرة التى تتصل بالقرار الذى تتخذه السيد تليفير، بمطالبة أخته السيدة موسى، بالمال الذى كان قد أقرضها إياه. كان كلامهما يدور حول بنات أخته الأربعة اللاتى كان نصيب كل واحدة منهن من الإخوة المذكور أختاً آخر، على حد تعبير السيدة. قال السيد تليفير وهو يشعر بأن حزمه كان قد تراخى، فحاول أن يستجمعه بتلميح يقوى موقفه:

”لكن عليهن أن يتأهبن وتعمل كل منهن نفسها“، ثم:

”لا يجب أن يتطلعن إلى الاعتماد على إخوتهن الذكور“.

قالت السيدة موسى، وقد أخذتها البهتة:

"كلا؛ ولكن أرجو أن يعمر الحب قلوب الصبية تجاه المخلوقات البائسة، وألا ينسوا أنهم جاءوا من أب واحد وأم واحدة: ألا يستحوذ عليهم الغم لذلك".

ضرب السيد تليفير بيده على خاصرة حصانه، ثم جذب للجام وهو يقول بغضب:

"قف ساكناء، وبعدها معك!" مما أثار دهشة ذلك الحيوان البريء.

"وكلما كانوا كثيرين عددا، وجب أن يكون حب كل منهم للأخر أكثر". مضت السيدة موس تقول ذلك، وهي تنظر إلى أطفالها نظرة تعليم. لكنها التفتت إلى أخيها مرة أخرى لتقول:

"على أننى آمل أن يظل ابنك براً بأخته أبداً، وإن لم يزيدا على اثنين فقط، مثلى أنا وأنت يا أخاه".

انطلق هذا السهم رأساً إلى قلب السيد تليفير. ولم يكن من ذوى الخيال الحاضر، لكن التفكير فى ماجى كان سريعاً إليه جداً، فسرعان ما رأى علاقته هو بأخته فى إطار علاقة توم بـماجى. أليكون مقدراً على الفتاة الصغيرة ألا تحظى بالاهتمام وأن يكون توم قاسى القلب معها؟

"نعم، نعم، يا جريتى" قالها الطحان بنبرة جديدة كلها رقة. وأضاف كأنما يدفع عن نفسه عارا:

"وأنا دائما أعمل من أجلك ما بوسعى".

إن الخطاب الذى له وضع متميز هنا يظهر فى الجزء غير الحوارى الذى يصف الحقيقة النفسية التى تخامر السيد تليفير - يظهر فى المرد الذى يسيطر عليه ضمير اللغية دائماً، والذى هو مبدأ التماسك فى القصة فى مجموعها. فالحقيقة التى يشتمل عليها هذا الخطاب لا تتركها السيدة موس، ولكن ندرتها نحن القراء لأن السرد أفضى بها إلينا. والسيد تليفير على وعى بها طبعا، وهو وعى لا يقل عنه

وعى القارئ الذى يتكفل له السرد القصصى بفهم الحقيقة فهما شاملا: سرعان ما رأى علاقته هو بأخته فى إطار علاقة توم بلجى....

السرد فى الرواية إذاً هو وسيلة للتوصل إلى الحقيقة. وفى هذا القول تكمن الدعوى التى تدعيها الواقعية الكلاسيكية بأنها إنما توقفتنا على حقائق الطبيعة الإنسانية. وإذا عدنا إلى المثال الذى ضربه كولن ماك كيب، وجدنا ذلك ظاهراً بغير لبس؛ فإن كشف الحقيقة الخاصة بالسيد بروك هو الذى يضمن إقامة ألوان من التعميمات حول الطبيعة الإنسانية^(١)، وهذا شئ نراه فى النص متجاوزاً، حيث يخرج من شرح حقيقة تتصل بالسيد بروك إلى ربط ذلك بحقائق الطبيعة البشرية: كان ميالا إلى اعتبار نفسه شخصية محبوبة بصفة عامة (ونحن جميعاً فى طبائعنا أن نفعل الشئ نفسه إلخ).

والسرد باعتماده على ضمير الغائب له موثوقية أو سلطة مرجعية^(٢) تتبع من كونه خطاباً يقوم على نفى صفته كخطاب؛ ذلك أن الخطاب^(٣) يبنى على مخاطب - بكسر الطاء (المتكلم)، ومخاطب - بالفتح، وهما الـ "أنا" والـ "أنت" فى الحوار، ولكن السرد لا ذكر فيه لأى من الضميرين اللذين هما عماد الخطاب.

وينبغى حتى نتجنب الوقوع فى اللبس أن نشير إلى أن كلمة خطاب هنا قد استعملت بمعنيين مختلفين: استعملت مرادفة للكلمة الفرنسية discours، بمعناها الذى أشرنا إليه عند إميل بنفست، كما استعملت بمعنى أكثر شمولاً، وفيه تصبح مرادفة للنص على الإطلاق.

باختصار، هما حالتان من حالات التعبير يطلق على إحدهما الحالة الموضوعية^(٤)، وتتعلق برواية الأحداث فى الزمن الماضى. أما الأخرى فيطلق

(١) - authority

(٢) - discours

(٣) - objective mode

عليها الحالة الذاتية^(٥)، وتتركز على اللحظة الحاضرة التي تشير إلى حدث التكلم نفسه، بالإضافة إلى إشارتها إلى طرفي الحوار اللذين هما المتكلم والمخاطب. ويمكن مقارنة هذه التفرقة بالتفرقة بين الحكى^(٦) والمحاكاة^(٧) فى النظرية الكلامية. فالمحاكاة هى أسلوب الحوار الدرامى فى الأساس. أما الحكى فأسلوب تحول عليه الرواية فى المقام الأول. المحاكاة إظهار^(٨)، والحكى إخبار^(٩). وهكذا^(١٠).

والتفرقة بين الحوار والسرد ترتبط بتفرقة أخرى بين الخطاب والحكاية^(١١). فالحكاية تتم بمعزل عن المتكلم، وتبدو الأحداث كأنما تقص أنفسها^(١٢). وفى كلام بلزى ما يشعر أنه لا فرق بين التفرقتين ولهما شئ واحد^(١٣). والحق أنها قد وقعت فى هذا الخلط الذى يقع فيه للنقاد أحياناً، والذى حذر شولز من الوقوع فيه، وإن كان لم يزل يتجلى فى استعمال المصطلحات شلنه شأن سواء، سواء فى اللغة الإنجليزية أو فى لغتنا العربية، وهى شكوى دائمة كثيراً ما يبيدها الناقداً. يقول^(١٤): "التفرقة بين السرد والحوار لها علاقة وثيقة بتفرقة أخرى يتم أحياناً الخلط بينها وبينها، وهى التفرقة بين الرواية (النص) *recit* والحكاية *diegesis*. وهنا يتم علينا أن نفرق بين النص فى مجموعه، من جهة، وبين الأحداث المروية بوصفها أحداثاً، من جهة أخرى. ونستطيع أن نستبقى المصطلح اليونانى *diegesis* للنظام الذى يتكون من الشخصيات والأحداث. أما المصطلح الآخر فنترجمه إلى الكلمة الإنجليزية *recital*؛ أو نستخدم لفظ 'النص' نعى به الألفاظ، ولفظ الحكى *diegesis* لما يتخذ عن هذه الألفاظ مما نقوم نحن باستخراجه منها...".

(٥) - subjective mode .

(٦) - *diegesis* .

(٧) - *mimesis* .

(٨) - *showing* .

(٩) - *telling* .

(١٠) - *histoire* .

والفرقة بين السرد والحوار تبنى على ملاحظة لغوية لاحظها بنفست، وهي أن صيغ الأفعال فى بعض اللغات - وبصفة ظاهرة اللغة الفرنسية واللغة اليونانية - تحتوى على صيغة خاصة لزمن خاص، تستعمل لحكاية الأحداث التى وقعت فى الماضى. هذه الصيغة نلقت الانتباه إلى العلاقة بين اللقص، باعتباره "الآن" أو اللحظة الحاضرة، وبين القصة أى الأحداث التى نقص. إن بنفست يجعل التقابل بين هذه الحالة وبين حالة الخطاب، أو الحوار - إذا استعملنا مصطلحا أكثر تحديدا - التى يكون الاتصال فيها قائما فى الزمن الحاضر بين المتكلم والمخاطب، بين اللقال والمستمع. فالحوار له علاقة بالإقناع الشفوى، ولذلك فهو ذو طبيعة بلاغية. وإذا صغنا هذه العبارة بألفاظ أخرى، قلنا إن الخطاب (الذى طرفاه المتخاطبان) ذو طبيعة خطابية (أى ذو علاقة بالخطابة التى قد تستعمل مرادفا لكلمة البلاغة). أما القصة فتحيل إلى لحظة أخرى غير لحظة التكلم، ولها علاقة بالتدوين والكتابة. وإذا كان الخطاب هو "الآن"، أو اللحظة الحاضرة، فالقصة أو السرد هو "آنذاك". وإذا كانت للقصة تقول هو، فبالخطاب يقول أنت وأنا^{٦٠}.

ولنشرح هذه الفكرة بعبارات أكثر إيضاحا. لنفترض أنى أجلس الآن على مائدة لتناول العشاء وأنى أقوم بسرد ما عرض لى من أحداث يومية صادفتنى خلال اليوم. فهنا لحظتان: لحظة حاضرة وأخرى غائبة. فلقص يستد إلى حضور وغياب - حضور الراوى وغياب الأحداث التى تروى. وهذه الأحداث حاضرة باعتبارها خيالا قصصيا يحكى فى ألفاظ، غائبة باعتبارها حقائق من الواقع الذى حدثت فيه. هى حاضرة كخطاب، غائبة كأحداث، فهى بالنسبة للحظة الحاضرة خطاب أقوم فيه بمخاطبة أفراد عائلى مثلا، ولكنها تحيل إلى إطار آخر خارج هذا الموقف المباشر. ولعنا نستطيع أن نفهم الآن كيف اتفق أن استعملت كلمة الخطاب لتشير إلى معنيين مختلفين، هما الحوار باعتباره جزءا من النص الروائى، والخطاب باعتباره النص برمته الذى يخاطب به المروى عليه.

ونحن حين نحاول للتعامل مع النص الروائى نستطيع أن نكتين فيه ملامح تتصل بالعنصر السردى، كتقرير ما يقع من أحداث وما يقع فيه من ذكر الأزمنة والأمكنة وما أشبه. كما نستطيع كذلك أن نجد فيه أشياء تتصل بالعنصر الحوارى، ويظهر ذلك فى اللغة التى تتطوى على حضور المؤلف أو على الأكل حضور الراوى الذى يخاطب القارئ أو المروى عليه وله غرض إقناعى^{٦١}. لناخذ هذه الأمثلة من رواية اللص والكلاب النجيب محفوظ: "فحجة بحزن - فقال بنبرة دسمة - فتسامل مآخرا" (ص ١٧٠ - ص ١٧١) وكذلك: "فقال سعيد برجاء - فقال فى عتاب حليم - فقال بلهجة جديدة شاكية - فقال بإصرار - فقال الشيخ بعتاب" (ص ٣٠ - ص ٣٢). فى كل عبارة من هذه العبارات يكمن جانب سردى وآخر خطابى، فأكثر ما يكمن الجانب السردى فى الأفعال: حدى، قال، تسامل إلخ. أما العنصر الخطابى فأكثر ما يكمن فى الجار والمجرور الواقعين بعد الفعل فى كل عبارة من العبارات السابقة. وبالجملة فالعنصر الخطابى يتصل بالأمور التقديرية - أى التى يرجع الحكم فيها إلى تقدير الراوى نفسه.

والفرقة التى قال بها ياكوبسون بين الاستعارة والكناية يمكن أن تكون مفتاحاً لفهم الطرائق التى تلجأ إليها الواقعية للاحتيال على إقامة نمط من التقابلات من غير أن تخرق الإيهام بالواقع. والمسألة - كما يقول لودج - أن كلنا الاستعارة والكناية (أو المجاز المرسل) قائمة على للتقابلات، لكن تتولدان من خلال عمليتين مختلفتين: للكناية بناء على الاطراد والاستمرارية أو الارتباط والتداعى القائم بين الجزء والكل، أو السبب والنتيجة، أو الشئ ولازمه إلخ. ومن ثم فلو أنى استبدلت بالجملـة الكناية: "السفن تبحر فى البحر" جملة أخرى كهذه الجملة: "الألواح تحرث الهدار"، فالألواح تقابل السفينة لأنها جزء منها (مجاز مرسل)، والهدار تقابل البحر لأنها لازم من لوازمه أو صفة من صفاته (كناية)، أما "تحرث" فهى تقابل تبحر، نظراً للتشابه بين حركة المحراث فى الأرض وحركة السفينة فى البحر. والكناية فى الحقيقة إيجاز غير منطقي يتحقق عن طريق الحذف: ألواح السفينة أوجزت إلى الألواح بدلا من السفينة، والبحر الهدار أو جزت إلى الهدار بدلا من البحر. ولهذا

كانت الكناية يظهر عملها في إطار المحور الارتباطي^(٦) في اللغة، بينما يظهر عمل الاستعارة على المحور الانتقائي^(٧) منها. والكناية والاستعارة تلخصان معا الطريقتين اللتين بهما يربط أى خطاب موضوعا ما بالآخر: إما لأنهما متشابهتان أو لأنهما متجاوران. وهكذا فإن تفرقة ياكوبسون تتيح لصاحب التحليل الأدبي أن يتحرك بحرية من البنية العميقة إلى البنية السطحية^(٨).

والرواية الواقعية تسودها الكناية، وذلك على وجهين: فهي تربط الأحداث التي تتجاوز زمانيا ومكانيا والتي ترتبط سببا ونتيجة. ولكن لما كان الوصف فيها لا يستوعب كل شيء؛ فإن السيوزت الروائي على علاقة كنائية دائما بالفابيو لا (علاقة الجزء بالكل)؛ فالنص للروائي ينتقى بالضرورة تفاصيل بعينها ويخفى سواها أو يحذفها. وهكذا فإن التفصيلات التي يختارها النص توضع في الأمامية^(٩) لكونها اختيرت، ويصير لتكرارها في النص وعلاقتها المتبادلة مع التفصيلات الأخرى المنتقاة أهمية على المستوى الجمالي^(١٠).

وتفرقة ياكوبسون تعيننا على أن نميز أربع طرق مختلفة تلجأ إليها العملية التي يطلق عليها عادة في النقد الأنجلو أمريكي الرمزية^(١١)، والتي يطلق عليها بارت لفظ الإيحاء^(١٢)، وهي الحيلة أو التقنية التي بها يمارس المدلول عمله على أنه دال لمدلول آخر. وهذه الطرق الأربعة هي:

أ - المدلول الكنائي ١، يستثير المدلول ٢ بطريق الكناية، وذلك حين ترمز نيران الأرضية (أرضية المدفأة هنا) إلى الاستقرار والانتماء والأمان، فالأرضية جزء من المدفأة، ولذلك فالعلاقة بينهما علاقة كناية، ثم إن علاقة هذا المدلول وهو

(٦) - combination axis

(٧) - selection axis

(٨) - foreground

(٩) - symbolism

(١٠) - connotation

المدفأة بالمطلول الثاني وهو الائئماء والأمان والاسئقرار هى كئلك قائئة على الكئاية (علاقة ارباطية).

ب - المءلول الكئائى ١، يئئئير المءلول ٢ بطريق الاسئعارة، وئلك حين يرمز الطين والضبب فى بعض الأعمال الروائية إلى الائئباس وانحطاط الخير والعدالة. فالضبب يربط بانعدام للرؤية البصرية. وهو المءلول ١ للضبب، وقد اسئعير هذا للءالة على انعدام البصرية والئباس الأمور.

جـ - المءلول الاسئعارى ١، يئئئير المءلول ٢ بطريق الكئاية، وئلك حين يوصف لليل مئلا فى قصيدة من قصائد ديلاى توماس بأنه إنجيل أسود. فالإنجيل يربط بالئقافة الدينية للمئئمع، وهذه علاقة أساسها الكئاية.

د - المءلول الاسئعارى ٢ يئئئير المءلول ١ بطريق الاسئعارة، وئلك عندما يشبه الشاعر يئئس مئلا حركة الطائر الءائرية فى السماء أو ءويمه بحركة اللولب، فهذه الحركة الءائرية ترمز كئلك للحركة الءائرية للئاريخ.

والرواية الواقعية إنما ئعئمء بصورة رئئسية على الرمزية الئى من النمطين الأولين أ، ب. "٤٤".

لقد ئقصينا حتى الآن خصائص الواقعية الكلاسيكية فى كلام النقاد، ونشير هنا إلى الفرفة الئى قال بها بارت بين النص المقروء lisible والنص المءكئوب scriptible، كئساس للفرفة بين النص الكلاسيكى والنص الءئئ، وكئلك فرفة بين العمل الأءبى والنص. وقد ءئئء إلى ترجمة المصطلحين الفرنئيين فى صيغة اسم المفعول (مقروء، ومءكئوب) لأنها ئطوى على فكرة الإمكان الئى ئطوى عليها الصيغة الوصفية فى اللغة الأوربية، أى الءى يمكن أن يءكئ أو يمكن أن يقرأ. وبعض للترءمات العربية ئقئرح لفظين آخريى هما نصوص للراءة ونصوص الكئابة. "٤٥" والمصطلحان يئئعملهما بارت للفرفة بين الأعمال الأدبية الئقلايدية كالرواية الكلاسيكية وبين أعمال للقرن العشرين، وبصفة خاصة أعمال ما بعد

المودرنية. والأولى تعتمد أساساً على ما يشترك فيه الكاتب والقارئ من أعراف، ومن ثم فالمعنى فيها متجمد نسبياً ومغلق. ولثانية ليس أمام القارئ فيها إلا المبادرة إلى كتابة النص بنفسه - إلى إنتاجه. والنص "المكتوب" فى حالة إنتاج دائمة. لقد أراد بارت أن يناظر هذه التفرقة بين المقروء والمكتوب بالتفرقة بين المستهلك والمنتج - فى مجال الاقتصاد. النص "المكتوب" يجبر للقارئ على المشاركة فى الكتابة "والتورط" فيها، لا أن يقف موقف المتفرج منها، يجبره على أن يضطلع بالوظيفة الإبداعية التى بقيت حكراً على سواه، ولا يبقى فى دائرة الاستهلاك. وهذا مرتبط بالطبع بما قرره بارت من موت المؤلف^(١).

كذلك يمضى فى هذا الاتجاه ما صنعه بارت من التفرقة بين العمل الأدبى^(٢) والنص. فمثلاً كان العلم الذى جاء به أينشتاين يقتضى نسبية الأطر المرجعية^(٣)، كذلك يتطلب النشاط المتصافى للماركسية والفرويدية والبنوية فى مجال الأدب جعل علاقات الكاتب والقارئ والنقاد علاقات نسبية كذلك. ففى مقابل فكرة "العمل"، وهى الفكرة التقليدية التى بقيت زمناً طويلاً مستوعبة فى الإطار الذى يمكن أن نسميه بالأسلوب النيوتنى^(٤)، تنهض الحاجة - الآن - إلى شئ جديد، يأتى من استبدال المقولات القديمة أو قلبها رأساً على عقب. وهذا الشئ هو النص^(٥).

ويحذر رولان بارت - رغم ذلك - أن نأخذ التراث الكلاسيكى على أنه أعمال، والتراث الطليعى على أنه نصوص. فلتمييز بينهما لا ينبغي أن ينهض على أساس الزمن القديم والزمن الحديث. فرب عمل قديم جداً يشتمل على شئ من النص، ورب نتاجات كثيرة من الأدب للمعاصر ليست من النصوص فى شئ. والفرق بينهما أن العمل شئ ملموس نقع عليه فى رفوف المكتبات، فهو شئ وهو مادى. أما النص فيقع فى المجال الميثودولوجى، كالتفرقة التى قال بها لاكن بين

(١) - literary work of art

(٢) - reference points

(٣) - نسبة إلى نيوتن .

الواقع والواقعي، أحدهما يُرى والآخر يدرك من خلال ما يرى - من خلال ما هو مرئى محسوس. والحركة للمحنة للنص والمنشئة له هي حركة اختراقية. فالنص يمكن أن يمضى عبر عمل، أو يمضى عبر أعمال متعددة.

والنص لا يقتصر على الأدب الجيد، ولا يمكن النظر إليه على أنه جزء من نظام قائم على الهراركية، أو حتى مجرد تقسيم بسيط من الأنواع الأدبية. إن ما يجعل النص نصا هو بالضبط مجافاته للتصنيفات القديمة. كيف يستطيع المرء أن يصنف جورج باتيه؟ هل هو كاتب روائى، أم كاتب مقال، أم رجل اقتصاد، أم فيلسوف، أم هو صوفى؟ إن الإجابة على ذلك غير قاطعة، مما جعل كُتب تبسيط الأدب، التى تعنى بتقديم الأدب والتعريف به عموما، تجنح إلى تجاهله وإهماله. ومع ذلك فقد كتب باتيه نصوصا. للنص يحاول أن يضع نفسه تماما خلف تخوم الدوكما (الرأى العام)، وهو دائما مجاف لما عداه، وهو دائما مخالف له.

والنص مأتاه من جهة العلامة، أما العمل فيخلق نفسه فى مدلول. والمدلول شئ واضح، فهو موضوع علم الفيلولوجى. هذا من جهة. ومن جهة أخرى فالمدلول هو الأفق النهائى. هو المر المخبوء والأخير. ويجب على المرء أن يبحث عنه، والنص حينئذ يعتمد على التأويل - على تفسير (ماركسى، تحليلى نفسى، تيمى، مثلا). العمل باختصار ينهض بوصفه علامة عامة، ومن ثم فهو مقولة مؤسساتية لحضارة للعلامة. والنص على العكس من ذلك يمارس عملية تأجيل المدلول تأجيلا لا ينتهى. النص حقله حقل الدال. والدال لا يجب تصويره على أنه "مرحلة أولى للمعنى"، ولكن على العكس على أنه نتيجة وما يتخض عنه. ولا لهائية الدال تحيل إلى فكرة اللعب، ولا تحيل إلى شئ من فكرة المسكوت عنه أو الممنوع الخوض فيه (راجع فكرة الخصاء فى قصة سراسين لبلزاك). إن الدال يتولد فى عملية مستمرة داخل حقل النص. وهذه مسألة لا يجب النظر إليها كما ينظر إلى العملية العضوية للزوج، ولكن كما ينظر إلى حركة تعاقبية من الإحالات والتقاطعات والتتوعات. إن المنطق الذى يحكم النص ليس هو تحديد ما

الذى يرمى إليه النص، لكن له - أى هذا المنطق - صفة كنهية. والنشاط القائم على التدايعات والتجاورات والإحالة إلى أجزاء أخرى فى النص، كل أولئك يتوافق مع إطلاق الطاقة الرمزية. والعمل فى أحسن الحالات رمزى على نحو معتدل، وهى رمزية مستنفدة ولها نهاية، أما النص فرمى على نحو جزئى.

والنص متعدد، لا بمعنى أن له معانى مختلفة. إنه ليس معانى متجاوزة معاً، لكنه عبارة عن ممر - عن شئ يعبر شيئاً آخر، يخترقه، يعترض مجراه، يعضى خلاله، وهو لذلك لا ينصاع لتفسير مهما يكن ليبرالياً. إن تعددية النص ليس معناها غموضه أو احتماله لأكثر من معنى، ولكن تعددية الدوال التى تسمح للنص الذى يرجع فى أصله الاشتقاقى إلى فكرة النسيج إلى فكرة أنه منموج.

ويمكن عقد مقارنة بين قارئ النص وبين امرئ ناعم البال أرخى لخياله العنان يتجول على ضفاف بعض اللوبيان التى يجرى فى باطنها نبع من الينابيع، فهو يرى وفرة من الأشياء لا يمكن اختزالها وردها إلى شئ دونها. إنها أشياء غير متجانسة وغير مرتبط بعضها ببعض: أضواء، وألوان، ونباتات، وحرارة، وهواء، وألوان من الضجيج وصيحات طيور، وصرخات أطفال تلتئى من الضفة الأخرى للوادي، وممرات، وإيماءات، وأتواب لسكان على مقربة أو على مبعده. إن كل هذه الوقائع هى بصورة جزئية شئ له نظير؛ فهى تتبع من شفرات معروفة، لكن ترتبطها هو شئ فريد - شئ يجعل للتجوال فى أماكن مغايرة تجوالاً مختلفاً. كيف يمكن أن تختزل هذه الأشياء أو ترد إلى شئ غيرها. ذلك هو ما يحدث كذلك بالنسبة للنص. فهو لا يكون نفسه إلا من خلاله مغايرته لسواه. ليس هناك "تحو" للنص، فهو قد نسج من ألفه إلى ياقه بالاشتباكات والإحالات والأصداء. وكل أولئك إنما هى لغات تنتمى إلى الثقافات المختلفة - لغات فى الماضى أو فى الحاضر تلك التى تخترق للنص من القصص إلى القصص.

وكل نص يكون نصاً داخلياً لنص آخر، ولا ينبغي الخلط بين ذلك وبين فكرة الأصول التى يأتى منها النص - فكرة البحث عن المصادر أو التأثير والتأثير، فذلك

إنما هو إرضاء لأسطورة رد الأشياء إلى أصولها. إن النص يتكون من اقتباسات. وهذه الاقتباسات غير معروفة ولا يمكن إرجاعها إلى مصدر أول. أما العمل فإنه لا يزج للفلسفات القائمة على فكرة أن الأشياء جميعا تترد إلى مبدأ كلى واحد. والتعددية بالنسبة لهذه الفلسفات شر مستطير. وهكذا فإن النص إذا ما ضوّهى بالعمل جاز له أن ينطق بتلك الكلمات التى نطق به واحد ممن تلبستهم الشياطين، حين قال: "اسمى هو للجيش العرمرم، فنحن كثيرون".

إن الطبيعة التعددية أو الشيطانية التى تميز النص عن العمل يمكن أن تحمل معها تغييرات عميقة فى النشاط المتعلق بالقراءة، وعلى وجه الدقة فى المناطق التى يبدو فيها أن الواحدة هى القانون. وبعض "تصوص" الأسفار المقدسة التى أمكن للفلسفة اللاهوتية القائمة على مبدأ الغائية ورد الظواهر إلى مبدأ أصلى واحد، أن تحيىها، هذه النصوص يمكن أن تُسلم أنفسها إلى حيود^(*) للمعنى، بينما يمكن أن يكون التفسير الماركسى، وهو الذى ظل - حتى الآن - غائبا فيما يرى بارت، يمكن أن يكون قادرا على تحقيق ذاته أكثر بالتعددية، لو سمحت بالطبع المؤسسات الماركسية بهذا.

والعمل غارق حتى أنفيه فى عملية الرد إلى الأصل - إلى الأب. ويترتب على ذلك ثلاثة أشياء: أن حتميته قائمة على العالم الخارجى - على الجنس ثم التاريخ، وأن الأعمال الأدبية تقوم على التسلسل فيما بينها، والأمر الثالث أن العمل مخصص بمؤلفه. ولهذا يتعلم للبحث الأدبى أن يحترم حقوق التأليف وأن يحترم مقاصد المؤلف التى يعطنها، على حين توضع القوانين الخاصة بحقوق المؤلف التى يقننها المجتمع احتراماً لشرعية العلاقة بين المؤلف وعمله. وحقوق المؤلف إنما هى شئ حديث بالفعل تماماً، ولم يتم تشريع قوانين لذلك فى فرنسا حتى قيام ثورتها.

(*) - diffraction of meaning، كانهراف الضوء عند ملامسة حافة حادة أو عروجه من ثقب.

والنص - بالمقابل - يتحرر من الأب - فهو يقرأ بغير إمضاء الأب وتوقيعه. وإذا استخدمنا كلمة مجازية هنا لوصف للنص، كان المجاز مختلفا عن ذلك الذى يستخدم فى وصف العمل. المجاز المستخدم فى وصف العمل أنه كائن عضوى ينمو بطريق التوسع الحيوى - بطريق التطور. أما النص فالكلمة المجازية التى تستخدم فى وصفه هى: الشبكة. فإذا كان النص يستطير ويمتد، فإنما ذلك تحت تأثير علم للتصنيف يصنف الكائنات العضوية فى مجموعات تبعا للعلاقات الطبيعية بينها، علم تصنيفى توافقى - أى قائم على الاحتمالات الممكنة للتوافقات^(٩)، وهى صورة تقترب من أفكار علم البيولوجى الحديث عن الكائن الحى.

من أجل ذلك لا ندين للنص بأى اعتبار قائم على للنظر إليه على أنه كائن حى؛ فهو يمكن أن ينكسر، مثلما حدث فى العصور الوسطى مع نصين مقدسين: الإصحاحات وأرسطو. النص يمكن أن يقرأ بدون الضمانة الأبوية. واسترداد النص الداخلى^(١٠) ينسف مفهوم الرد إلى الأب.

والعمل موضوع للاستهلاك. والنص يُخلص العمل من استهلاكه ويحوله إلى لعب، إلى إنتاج، إلى نشاط، ولو لم يكن ذلك إلا بسبب تمرده على القراءة تمردا متكررا. وتخليص النص للعمل من استهلاكه يعنى أن النص يتطلب محاولة لإلغاء المسافة بين الكتابة وبين القراءة، أو على الأقل تقليدها، وذلك بربطهما معا فى عملية واحدة تشع بالدلالة، وليس بتكثيف انهماك القارئ فى العمل. وهذه المسافة التى تنصل الكتابة عن القراءة لها أصل تاريخى خلال حقبة الانقسامات الاجتماعية الكبرى، وذلك قبل ظهور مؤسسات الثقافات للديمقراطية. فكانت القراءة والكتابة مسائلتين ترجعان إلى الامتيازات الطبقة، وكانت البلاغة، وهى الشفرة الأدبية الكبرى لتلك العصور تعلم الكتابة، بالرغم من أن هذه الشفرة لم ينتج عنها نصوص، وإنما كلام. ومما هو جدير بالذكر أن ظهور للديمقراطيات قلب

(٩) - نفلا توافقى أب ج على التلى: أب أ ج ب أ ب ج ج أ ج ب.

(١٠) - intertext .

الوضع، فقد صارت المدارس الثانوية تزهر الآن بأنها تعلمك كيف تقرأ (جيدا)، لا كيف تكتب.

على أن القراءة - بالمعنى الاستهلاكي - ليست لعبا مع النص. وكلمة "اللعب" ينبغي أن تفهم هنا بكل ما لها من تعدد في الدلالة، وبكل ما تظهر فيه من سياقات: لعب الباب على المفصلة في اتجاهات مختلفة، والاختراعات التي توصف بكونها نوعا من اللعب. والقارئ يلعب النص كما تلعب لعبة من الألعاب. وهذا اللعب أو هذا النوع من الممارسة هو ما ينتج عنه النص. وهو أيضا يلعب النص بالمعنى الموسيقي لكلمة اللعب أي عزفه، على نحو ما يقال فلان يلعب البيانو أو يلعب الكمان إلخ. ولقد جرى في تاريخ للموسيقى - باعتبارها ممارسة وليس فنا - ما جرى في تاريخ النص. فقد أتى زمن كان عشاق الموسيقى للذين يمارسونها كثيرين كثرة مطلقة، حين كان العزف والاستماع نشاطا واحداً غير متميز تقريبا. ثم ظهر بعد ذلك، هذا الفصل بينهما، فكان هناك على التوالي دور للمؤدى الذى أسند إليه الجمهور البورجوازي مسألة عزف الموسيقى، ثم دور عشاق الموسيقى الذى ينصت إليها دون أن يعرف كيف يعزفها. واليوم قد هُند دور المؤدى بظهور للموسيقى بعد المسلسلة^(٢) التى حتمت عليه أن يكون - بمعنى ما - مؤلفا مشاركا للقطعة الموسيقية التى دوره فيها أن يكملها لا أن يؤديها.

إن النص إلى حد بعيد إنما هو قطعة موسيقية من هذا النمط الجديد. فهو يطلب من القارئ مشاركة فعالة. وهذا إنجاز عظيم. واليوم فقط يستطيع الناقد أن يلعب العمل بالمعنيين كليهما اللذين تقاما، أى اللعب الذى يظهر حين تلعب لعبة من اللعب، وللعب بمعنى العزف للموسيقى. ورد القراءة إلى عملية استهلاكية هو المسئول على نحو واضح عن "الضجر" الذى يشعر به أناس كثيرون حين يواجهون النص الحديث الذى يتمرّد على القراءة، أو الميئسا الطليعية أو الرسم، فالمعاناة من

(٢) - postserial music .

الضجر معناها أن المرء لا يقدر على إنتاج النص، على لعبه، على جعله يؤدي وظيفته.

ومعالجة النص ليس لها غير سبيل واحد، هو سبيل اللذة. وهناك على وجه اليقين لذة ترتبط بالعمل الأدبي - على الأقل ببعض الأعمال. يقول بارت: فأنا أستطيع الاستمتاع بقراءة بروس وفلوبير وبلزاك، ثم بإعادة قراءتهم، وحتى ألكسندر دوماس نفسه. لكن هذه اللذة، مهما بلغت حدتها، تظل إلى حد ما لذة استهلاك - ما لم يكن ثمة جهد نقدي غير عادي. ولكن إذا كنت أستطيع قراءة هؤلاء المؤلفين، فإني أعلم كذلك أنني لا أستطيع كتابتهم من جديد: لا يستطيع المرء اليوم أن يكتب هكذا. إن هذه الفكرة المحبطة كافية للحيلولة بين المرء وبين إنتاج تلك الأعمال. واللحظة التي يحدث فيها إدراك ذلك هي نفس اللحظة التي يحدث عن انجلائها تأسيس مودرنية المرء؛ وهل المودرنية إلا الإدراك التام أن المرء لا يستطيع أن يشرع في كتابة الأعمال نفسها مرة أخرى؟ والنص من جهة أخرى مقرون بالنشوة^(٥). إنه الحيز الذي لا تسود فيه لغة لغة أخرى - الحيز الذي تجري فيه كل اللغات بحرية^{٢٨}.

وإذ قد أطلنا الكلام النظري، سأجبه فيما يلي إلى ناقدين اثنين لمتابعتهما في تحليل نصين أو عمليتين من خلال هذه الأفكار التي تقدمت. أما الناقدان فهما دافيد لودج ورولان بارت. وأما النصان أو العملان، فأحدهما قطعة في المطر لإرنست همنجواي، وهي القصة التي قام الأول بتحليلها في إطار المقولات التي تقدمت. وثانيهما قصة مراسين لبلازك التي قام بتحليلها بارت في كتابه المشهور SIZ.

وأنا أبدأ بتقديم هذه الترجمة التي قمت بها لقصة همنجواي من مجموعته: "حدث في زماننا"^{٢٩}، مخالفا طريقة النقاد في جعلهم النصوص حاشية ملحقبة بالتحليل:

(٥) - jouissance، كشوة الهزة الجنسية.

• * •

قطعة فى المطر

لإرنست همنجواى

لم يكن ثمة سوى اثنين من الأمريكيين ألما بالفندق. لم تكن لهما معرفة بأحد ممن كانوا يصادفان على درجات السلم فى طريقهما من الحجرة أو إليها. كانت غرفتهما بالطابق الثانى مواجهة للبحر. وكانت مواجهة كذلك للحديقة العامة والنصب التذكارى للحرب. وفى الحديقة العامة نهضت أشجار النخيل الباسقة والأرائك الخضراء، فإن تحسن الطقس لم تخل من فنلن بصحبته حامل اللوحات. الفنانون أعجبهم نمو أشجار النخيل على هذا النحو وأعجبهم الألوان البهيجة للفنادق المواجهة للحدائق وللبحر، والإيطاليون جاؤا من مسافات بعيدة ليشاهدوا النصب التذكارى للحرب، هذا النصب الذى صنع من البرونز وتلألأ فى المطر. كانت السماء تمطر ويتساقط المطر من أشجار النخيل. وفى الممرات المغطاة بالحصى والرمل اجتمع الماء فى مستنقعات. ارتطم البحر فى خط ممتد فى المطر ثم لرتد على أعقابهم منحسراً عن الشاطئ ليعود مرة أخرى وينقطع فى خط ممتد فى المطر. كانت للسيارات قد اختفت من الميدان الذى يقع على مقربة من النصب التذكارى للحرب، ووقف نادل فى مدخل المقهى يتطلع إلى الميدان الخاوى.

وقفت الزوجة الأمريكية بجوار النافذة تنظر إلى الخارج. تحت نافذتهما نلما تكورت قطعة تحت إحدى المناضد الخضراء التى يتساقط منها الماء. كانت القطعة تحاول تقليص نفسها إلى الحد الذى يحميها من القطرات. قالت الزوجة الأمريكية: "سأذهب وأحضر هذه الهريرة".

"اتركى ذلك لى" عرض زوجها ذلك من مكانه على المرير.

"كلا، سأتى بها أنا. للقطعة الممسكة بالخارج تحاول تحت إحدى الموائد أن تحتفظ بجفاف جسمها".

استمر الزوج فى القراءة مستنداً إلى الوسائد عند أسفل السرير.
قال: "لا تبئلى".

هبطت الزوجة الدرج ونهض صاحب الفندق فلتحنى لها وهى تمر بجوار
المكتب. كان مقعده فى الطرف الأقصى منه، وكان شيخاً كبيراً فأرع الطول. قالت
الزوجة: "إنها تمطر^(٧)". أعجبت بصاحب الفندق. قال: "أجل يا سيدتى أجل الطقس
سئ. إنه غاية فى السوء".

وقف وراء مقعده فى الطرف الأقصى من الحجرة المعتمة. أعجبت الزوجة
به. أعجبت بجديته الشديدة التى كان يتلقى بها أى شكاية. أعجبت بوقاره. أعجبت
برغبته فى أن يخدمها. أعجبت بشعوره تجاه كونه مديراً للفندق. أعجبت بوجهه
العجوز الجليل وبديه الكبيرتين.

فتحت الباب وهى معجبة به، وأجالت النظر فى الخارج. كان المطر قد
ازداد، ورجل يرتدى معطفاً جليداً يعبر الميدان الخاوى متجهاً إلى المقهى. القطة
ينبغى أن تكون هنا فى الجهة اليمنى. ربما سارت تحت الحروف البارزة للسقف.
وبينما كانت واقفة فى المدخل إذا بشمسية تنفتح من خلفها. كانت الخادمة التى تقوم
بالعناية بغرفتهما.

ابتسمت وهى تقول^(٨): "لا يجب أن تبئلى بالماء". قطعاً أرسلها مدير الفندق.
مشيت خلال الممر المغطى بالحجارة والحصى ومعها الخادمة التى كانت
ممسكة بالمظلة ترفعها من فوقها، حتى جاءت إلى المكان الذى يقع تحت نافذتهما.
هناك كانت المنضدة التى اغتمسك خضراء زاهية فى ماء المطر، لكن القطة لم
تكن هناك. شعرت مرة واحدة بخيبة الأمل. تطلعت إليها الخادمة. قالت:

"هل ضاع منك شئ يا سيدتى؟"

(٧) - جاءت العبارة فى النص الإنجليزى من كلام الزوجة باللغة الإيطالية.

(٨) - وردت العبارة بين القوسين فى النص باللغة الإيطالية.

قالت الفتاة الأمريكية: "كان هاهنا قطة".

"قطة؟"

"نعم، القطة." (*)

ضحكت الخادمة وهي تقول: "قطة؟ قطة في المطر؟"

قالت: "نعم، تحت المائدة." ثم أردفت: "أوه لقد أردتها بشدة. لقد أردت

هريرة."

حين نطقت بالإنجليزية صر وجه الخادمة مشدوداً.

"تعالى يا سيدتى. يجب أن نعود أدراجنا إلى الداخل. متبتلين."

قالت الفتاة الأمريكية: "أظنك على حق".

عادتا أدراجهما خلال الممر المغطى بالحجارة والحصى ودلفتا إلى الباب. تخلفت الخادمة في الخارج تطوى مظلتها. حين مرت الفتاة الأمريكية بالمكتب انحنى لها الإيطالي صاحب الفندق من مكانه على مقعده. شعرت الفتاة بداخلها شيئاً ضئيلاً جداً ومنكمشاً. لقد جعلها الإيطالي صاحب الفندق تشعر بأنها ضئيلة جداً وبأنها في الوقت نفسه خطيرة القدرة حقاً. خامرها شعور عابر بأنها ذات أهمية جليلة. مضت تصعد الدرج وفتحت باب الغرفة وكان جورج لم يزل في السرير يقرأ.

مسألها وهو يضع الكتاب جانباً: "هل جئت بالقطة؟"

"لم أعثر لها على أثر".

"ترى أين ذهب؟" قالها وقد أراح عينيه من القراءة.

(*) - وردت العبارة بين القوسين في النص باللغة الإيطالية.

جلست على السرير. وقالت: "لقد أردتها بشدة لا أنرى لم أردتها بشدة. لقد أردت هذه الهريرة المسكينة - ليس شيئاً يجلب اللبحة أن يكون المرء هريرة مسكينة منبوذة في المطر".

عاد جورج إلى القراءة.

غيرت مكانها وجلست أمام امرأة التسيريحة تنظر إلى نفسها مستعينة بمرآتها اليدوية، كانت تدرس صفحة وجهها، أحد الجانبين أولاً ثم الجانب الآخر وبعدها تحولت إلى مؤخرة رأسها ورقبتها.

"أتراها تكون فكرة عظيمة لو تركت شعري ينمو؟" سألتها وهي تنظر إلى صفحة وجهها ثانية.

رفع جورج عينيه فرأى رقبتها من خلفها منضمة كرقبة صبي. قال: "يعجبني على حاله التي هو عليها". قالت: "أضيق به غيلة الضيق، وأضيق بمظهرى كصبي".

غير جورج من هيئته على السرير، ولم يكن قد حول عينيه عنها منذ شرعت في الكلام. قال لها: "إن لك مظهراً رائعاً جداً".

ألقت بالمرأة فوق دولاب التسيريحة واتجهت إلى النافذة وأطلت. كان الظلام قد بدأ يزحف.

"أريد شعري مشحوداً إلى الوراء وناعماً وأجعل فيه عقدة كبيرة من الخلف حتى أشعر به." "وأريد أن يكون لى هريرة تجلس فى حجرى وتموء كلما ربتُ عليها".

"أجل." قالها جورج من على السرير.

"وأريد أن أكل على مائدة عليها فضيلتى وأريد شموعاً. وأريد أن يكون الربيع وأريد أن أمشط شعري أمام امرأة وأريد هريرة وأريد ثياباً جديدة."

"كفى عن الكلام وابحثى عن شئ تقرأينه." قال ذلك وعاد إلى القراءة من جديد.

كانت زوجته تنظر من النافذة وقد ساد الظلام حينئذ تماما والسماء لم تنزل تمطر أشجار النخيل.

"على أى حال، أريد قطعة" قالت، "أريد قطعة. أريد قطعة الآن. فإذا كنت لا أستطيع أن يكون لى شعر طويل أو يكون لى مباحج أخرى، فقد يمكن أن يكون لى قطعة".

لم يكن جورج مصفيا، كان يقرأ كتابه. نظرت زوجته من النافذة حيث كانت الأضواء قد أظلمت تتساقط فى الميدان.

طرق بعضهم الباب.

"ادخل"، قالها جورج ورفع عينيه عن الكتاب.

فى مدخل الغرفة وقفت الخادمة وقد أمسكت بقطعة رقطاء كبيرة انضمت إليها بقوة ثم ترنحت بعيدا عنها.

"أرجو المعذرة"، هكذا قالت "طلب منى صاحب الفندق أن أحضر للسيدة هذه".

* * *

هل هذه القصة من الأدب الواقعى أم هى من الأدب الحديث؟ يجيب لودج على هذا السؤال بقوله إنها الاثنان معا: واقعية ومودرنية، وإنها تقع فى الخط الفاصل بين ما هو مقروء *lisible*، وما هو مكتوب *scriptible* ^{٣٠}.

فأولاً تعتمد القصة على فكرة مشكلة الواقع. والعلاقة المفترضة هنا بين النص والواقع تتمشى بصورة أساسية مع الفكرة نفسها فى الواقعية البرجوازية الكلامية. وثانياً أبانت تجربة القراء الذين قرأوا القصة على أنها تقاوم الانغلاق

التفسيرى الذى تتميز به القصة الواقعية، وأنها لذلك تتضمن أكثر من معنى، وأنها متعددة الوجوه.

ولننظر فى قراءة كارلوس بيكر للقصة فيما كتبه عن إرنست همنجواى من عمل نقدى^{٣١}. وهو يتناولها فى سياق مجموعة من القصص تدور حول العلاقة بين الرجل والمرأة. يقول بيكر: "قطعة فى المطر"، وهى قصة أخرى وجهة النظر فيها راجعة إلى حد ما إلى المرأة، تقدم جانباً من عالم المرأة لا يهتمك الرجل فيه إلا على نحو عابر. لقد كتبت القصة فى رابالو فى مايو من عام ١٩٢٣. من نافذة إحدى الغرف الفندقية تطل للزوجة، حيث كان زوجها يقرأ وهى لا تستقر قلقاً، فتزى فى الخارج قطعة فى المطر. وحين تخرج لتأتى بها يختفى الحيوان (الذى يمثل فى عقلها الاستقرار البرجولى). إن هذه الحقيقة قاربت حد المأساة لارتباط القطعة فى عقلها بأشياء أخرى تتطلع إليها: لشعر الطويل الذى تعده خلف رقبتها؛ ومائدة العشاء التى تستضى بالشموع وتلمع عليها أدواتها الفضية، وفصل الربيع والطقس البديع؛ وملابس جديدة طبعاً. ولكنها حين تنفوه بهذا كله ينصحبها زوجها أن تكف عن الكلام وأن تبحث عن شئ تقرأه. تقول للزوجة: "على أى حال، أريد قطه. أريد قطعة الآن. فإن لم يكن شعر طويل أو أى مباحج أخرى، فقد يمكن أن يكون لى قطعة". إن الفتاة المسكينة هى الحكم الذى يفصل فى المواجهة بين ما هو كائن وما هو ممكن. وما هو كائن قد صيغ من المطر، والسأم، والزوج المنشغل عنها والتشوف إلى غير ما هو معقول. والممكن قد صيغ من الأذوات الفضية، والربيع، والمباحج، وتصريحة جديدة للشعر، وملابس جديدة. وتقع القطعة بين ما هو كائن وما هو ممكن. وهى فى النهاية تصل إليها - يرسلها مدير الفندق العجوز الطبيب الذى تبلغ مبالاته بها وتعاطفه معها حداً أعظم مما يرى من الزوج الشاب".

وفى تعقيب لودج على كلام بيكر وقراءته للقصة، يرى أن أهم شئ ينبغي التوقف لمناقشته من كلام الناقد افتراضه أن القطعة التى أرسلها مدير الفندق فى النهاية هى نفسها القطعة التى رأتها الزوجة من النافذة. وهذا الافتراض يتوافق مع

ما يديه بيكر من تعاطف مع الزوجة، هذا التعاطف الذى تشف عنه الإشارة إلى الزوجة بـ "الفئة الممكينة" ووصف بيكر لاختفاء القطه بأنه قارب حد المأساة. ويرى لودج - هنا - أن ظهور الخادمة ومعها القطه هو الانقلاب^(٥) الأعظم فى القصة، إذا استعملنا مصطلحات أرسطو. فإن كانت هى القطه التى خرجت للبحث عنها، فهو حينئذ انقلاب معيد يؤكد شعور الفئة بتقدير مدير الفندق لها بوصفها امرأة، أكثر مما يقدرها زوجها. وإذا استعملنا ألفاظ جريمان فالزوجة فاعل، والقطه مفعول به، وصاحب الفندق والخادمة يقومان بدور "المعين" وجورج بدور المنأوى. والقصة طباقية^(٦) (للرحيل والعودة)، وهى تدور حول انتقال القطه إلى الزوجة.

ولكن لودج يستترك على هذه القراءة بأن وصف القطه للرقطام بأنها كبيرة، يدل على أنها لم تكن هى القطه التى جاءت فى كلام الزوجة بلفظ التصغير: "هريرة"، وتخليتها فى حجرها وهى تربت عليها. وربما استتبنا أن صاحب الفندق أخذ أول قطه رآها وأرسلها إلى زبون من زبائن الفندق محاولة منه لكسب رضاه لا أكثر، وهو ما لا يتفق مع حاجات الزوجة الحقيقية. وهنا يكون الانقلاب انقلابا ساخرا يأتى على حساب الزوجة ومؤكدا على لهوة الاجتماعية والحضارية التى تفصل بينها وهى الأمريكية وبين صاحب الفندق الإيطالى، وكاشفا عن أن استجابتها التى تشبه أن تكون شبقية لاهتمله المهنى لم تكن إلا وهما.

وقراءة بيكر للقصة على هذا النحو، ناظرا إلى القطه على أنها تمثل فى عقلها الاستقرار البرجوازى^(٧)، وأنها ترتبط "فى عقلها بأشياء أخرى كثيرة تتطلع إليها، تحيل القطه إلى رمز كئلى من اللوع (أ) الذى تقدم نكره. إنه بالفعل يرى

(٥) - reversal .

(٦) - disjunctive أى قائمة على الطباق وأساسه التضاد.

القصة بأسرها على أنها تكرر على التبادل بين مجموعتين من الكائنات: "الكائن وقد صيغ من المطر والسأم والزواج المنشغل والتشوف إلى غير ما هو معقول. والممكن وقد صيغ من الأذوات الفضية، والربيع والمباهج، وتريحة جديدة للشعر، وملابس جديدة".

ومن القراءات التي قدمت لقصة قطعة في المطر لهمنجواي القراءة التي قدمها جون ف. هاجوبيان. وهي قراءة مختلفة جدا عن قراءة بيكر. فالقصة عنده تكرر حول أزمة في الزواج الذي يفتر إلى الإيجاب - إلى الخصوبة التي تشير إليها الحقيقة العامة على نحو رمزي. الحقيقة العامة (الخصوبة) يسودها النصب التذكاري للحرب (الموت). وهما رمزان كنفائين من النمط (أ) كذلك. والكناية هنا مبناها على النتيجة التي توحى بالسبب. لكن قراءة هاجوبيان قائمة على أساس جعل القطعة رمزا لطفل مرغوب، والرجل الذي يرتدى معطفا من المطاط رمزا لموانع الحمل. والرمزية هنا من النوع (ب) الذي يستثير المدلول الكنتي فيه مدلولات ثانيا على نحو استعاري - عن طريق التشابه. يقول هاجوبيان: ترى للزوجة وهي تلقى بنظرها إلى الخارج رجلا في معطف مطاطي، يتمشى إلى المقهى في المطر. فالمعطف المطاطي حمالية من المطر، والمطر مقتضى أساسي من مقتضيات الخصوبة. والخصوبة هي بالضبط ما يفتر إليه زواج الزوجة الأمريكية. ومن الممكن أن يكون هناك تفسير آخر أنق من هذا، لكن ربما لم تكن بنا إليه حاجة هنا^(*).

والذي يلحق إليه هاجوبيان في عبارته الأخيرة، هو أن كلمة "المطاط"^(*) تعبير أمريكي دارج يستعمل للدلالة على الواقع التكري الذي يستعمل لمنع الحمل. والزوجة إنما تنتبه لوجود الرجل الملتف في المعطف المطاطي للارتباط اللاواعي بينهما - وهي لقطعة يلتقطها هاجوبيان من الرمزية الفرويدية الكلاسيكية.

(*) - rubber .

ويرى لودج أن هذا التفسير أكثر شئ إقناعاً؛ لأنه لا يوجد سبب ظاهر لإحكام الرجل الملفت في المطاط على القصة: إنه ليس فاعلاً^(٥) في الرواية، ولكنه جزء من الخلفية الوصفية. وظهوره لا يخبرنا بشئ لم تكن نعرفه من قبل عن الطقس أو عن الميدان. صحيح أن المعطف يدل - بطريق التقابل - على أن الزوجة ليس لديها شئ يحميها من المطر، ولهذا تؤكد القصة على اهتمام صاحب الفندق بإرسال الخادمة ومعها المظلة لتقيها من المطر، لكنها إذا وافقنا هاجوبيان على قراءته، فالمظلة حينئذ هي نفسها - إذ تفتتح خلفها في الوقت المطلوب وبغير مجهود منها، وذلك على نحو يشبه أن يكون كوميدياً - رمز على أن الطريقة التي تحيا بها الزوجة تحول بينها وبين أن يكون لها علاقة حية وخصبة بالواقع. وتبعاً لهاجوبيان، فإن مطلبها - فيما بعد - أن يكون لها ملابس جديدة وطريقة تسريحة جديدة ومائدة عشاء تضاء بالشموع، كل أولئك تعبير عن رغبة في الأمومة وبيت فيه عائلة وإنهاء زواج بلا أطفال، وهي رغبة لا تصل أبداً إلى مستوى الوعي التام. يقول: إن القطة عند هذا الموضع من القصة هي 'رمز واضح للطفل'.

وهاجوبيان يرى الانقلاب الأخير في القصة انقلاباً ساخراً - على خلاف بيكر: "إن الرغبة الرمزية للفتاة لتحقيق بصورة مضحكة على نحو واقعي مؤلم. فجورج وليس صاحب الفندق هو ما تريد الزوجة أن تحقق به رغبتها. ولكن صاحب الفندق أرسل الخادمة معها قطة كبيرة رقطاء - معها مخلوق ضخم يترنح وهو يسقط بعيداً عن جسمها. وليس واضحاً إن كانت هذه بالضبط هي القطة نفسها التي رأتها الزوجة من النافذة - من المحتمل أنها ليست هي؛ وعلى أي حال فمن المؤكد أنها لا تفي بالغرض. فالفتاة تريد أن تحصل على بديل عن الطفل، لكن من الواضح أن القطة الرقطاء الكبيرة لا تفي بذلك الغرض.

هاتان إذا قراءتان مختلفتان لقصة همنجواي. والسبب الذي يرجع إليه احتمال هذه القصة لهذين التفسيرين المختلفين هو - في رأي لودج - أن الحدث الرئيسي فيها

(٥) - actant

- بالرغم من أنها قصة مكتوبة بعناية من جهة أن لها بداية ووسطا ونهاية - ليس هو الأداء الرئيسية للمعنى. فالحدث الرئيسي هو طلب القطعة، والإخفاق فى ذلك، والانتقال. أما المعنى فهو ما يتفق عليه بيكر وهاجويان من أن الشقاق بين الزوج والزوجة هو الموضوع الأساسى الذى تدور عليه القصة، حتى وإن اختلفا حول سبب ذلك بالتحديد.

والدليل الذى يستند إليه لودج فى تقرير أن معنى القصة لا ينبع من الحدث الرئيسى فيها أنه دعا جماعة من المشتركين معه فى إحدى الحلقات الدراسية إلى تلخيص الحدث الذى تتطوى عليه القصة فيما لا يزيد على ثلاثين كلمة متصلة. وهو هنا يلجأ إلى الفرضية التى قال بها جونثان كلر، وهى أن القراء نوى الكفاءة أو الملكة الأدبية يتفقون فيما بينهم على ما هو أساسى بالنسبة للحبكة فى القصة. وكانت نتيجة التجربة أنهم جميعا ذكروا للزوجة والقطعة والمطر وصاحب الفندق وأكثرهم ذكر جنسية الزوجة وفشلها فى الحصول على القطعة. وحوالى النصف منهم ذكر الزوج وحدد وقوع القصة فى إيطاليا وأقلم تفرقة بين القطعتين. ولم يذكر أحد منهم الشرخ القائم فى العلاقة الزوجية. يقول: اتفاق التلخيصات التى تمت للقصة على ألا تشير إلى الشقاق بين الزوجين، لهو دليل لافقت على أن معنى القصة لا ينبع من الحدث الأساسى فيها.

وجريا على طريقة بارت - فيما كتبه عن التحليل البنىوى للقصة^{٣٣} لدينا هنا أربع وحدات نووية^(*) فى قصة همنجواى، وهى التى تقوم بافتتاح الاحتمالات التى يمكن أن تغلق على أنحاء مختلفة. وهذه الوحدات هى: هل ستذهب الزوجة لإحضار القطعة أم يذهب للزوج؟ هل ستحصل الزوجة على القطعة؟ هل ستبتل؟ من بالباب؟ وبالقى للقصة عبارة عن وحدات مساعدة^(*) إشارية^(*)، أو معلوماتية^(*).

١ - nuclei .

٢ - catalyzer .

٣ - indexical .

ولما كانت المعلومات تأتي أكثر من مرة، فهذه الوحدات المعلوماتية تصبح إشارية إلى المزاج والجو: تخبرنا القصة - على سبيل المثال - أكثر من مرة أن السماء تمطر. ونستطيع آخر الأمر أن نصف القصة بكونها إشارية؛ فنحن نستنبط معناها إشاريا من مكوناتها غير القصصية، أكثر مما نستنبطها من خلال الحدث.

ولإلقاء مزيد من الشرح على فكرة بارت عن الوحدات النووية والمساعدة، فإن الأحداث في القصة يمكن تصنيفها إلى نوعين رئيسيين: أحداث تمضي بالقصة إلى الأمام وتتطور بها الحركة قدام، بما يفتح بعدها من احتمالات تعقبها، وتلك تسمى بالوحدات النووية - نسبة إلى النواة أو المركزية نسبة إلى المركز. وهناك أحداث أخرى علاقتها بالأولى أنها قد تكون امتداداً لها أو قد تضخمها أو تقويها أو تؤخرها. وتلك تسمى بالأحداث المساعدة. فلو رن جرس التليفون مثلاً، فهذه حادثة يفتح عنها احتمالان: أن يرد شخص ما على التليفون، أو لا يرد. ولذلك كانت تلك حادثة مركزية أو نووية. ثم إنه إذا أجاب، ورفع سماعة التليفون، أو لم يجب - وهذان هما الاحتمالان الممكنان - فقد يحدث أن يشعل سيارته مثلاً أو يحك رأسه أو يسب ويلعن، إلى آخر ما يمكن أن يحدث. وهذه كلها حوادث مساعدة؛ ذلك لأنها لا تفتح بها احتمالات، وإنما تصاحب "الحادثة المركزية"^{٣٣}.

ومن المفيد هنا أن نشير إلى طريقة تشالمان في التفرقة بين نوعين من الحبكة^(٤): الحبكة ذات الحل^(١) والحبكة القائمة على الكشف^(٢). ففي القصة ذات الحبكة من النوع الأول، يتولد إحساس بأن ثمة مشكلة في طريقها إلى الحل - إحساس بنوع من الغائية القائمة على العاطفة أو على البرهان. وللسؤال الأساسي

(*) - informational .

(٤) - plot .

(٢) - resolved plot .

(١) - revealed plot .

عندئذ، هو: "ماذا سيحدث؟". أما فى حبكة الكشف، وهى الحبكة المودرنية التى تعتمد عليها القصة الحديثة، فالتأكيد يكون على شئ آخر ولا تكون وظيفة الخطاب قائمة على أساس الإجابة عن سؤال ولا حتى فى وضع السؤال نفسه. الأمر هنا ليس قائما على أساس أحداث تتجلى عن حل سعيد أو مأساوى، وإنما على شئون تتكشف^{٣٤}.

وإذا طبقنا كلام تشاتمان على قصة همنجواى التى بين أيدينا، بدا أنها تحمل خصائص النوعين معا. يقول لودج: يمكن للمرء أن يقول إن الحكمة فيها هى حكمة كشف (وهى العلاقة بين الزوج والزوجة) مؤهت إلى حكمة حل (وهى طلب القطة). وانبهام المعنى فى نهاية القصة هو لذلك أمر حاسم. فالمؤلف الضمنى يرفض حل مسألة ما إذا كانت الزوجة قد حصلت على القطة التى كانت تريدها أم لا. وهو بهذا الرفض يومئ إلى أن هذا ليس موضوع القصة.

وانبهام المعنى فى نهاية القصة يرجع إلى عدة أسباب، منها أن القصة تنتهى حيث انتهت، ولو استمرت مطرا أو سطرين آخرين، أو لو امتدت لحظة أو لحظتين، لا نكشف لنا رد فعل الزوجة إزاء القطة، ولعرفنا هل هى القطة نفسها التى أرادتها ورأتها من النافذة أم قطة أخرى، ولتبينا إن كانت مسروقة بروية القطة أم مبتسقة. ونحن هنا نقارن - كما يقول الناقد - الفابيولا بالمسيوزيت. المسيوزيت لا يضع أيدينا على هذه المسألة فى الفابيولا، حيث نريده نحن أن يفعل، بحكم رغبتنا فى معرفة اليقين - وهى رغبة اكتسبناها بحكم الملكة القصصية المتوغلّة فينا وعاداتنا التى يشير إليها بارت بمصطلح النص المقروء، فهى عادات مقروئية readerly .

هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فإننا إذا جئنا لمعالجة القصة للزمن لم نجد شيئا يلفت الانتباه. فترتيب الأحداث فى القصة موافق لترتيبها الزمنى فى الفابيولا، أى على النحو الذى حدثت عليه خارج النص الروائى - وهو ما يميز الخطأ ذات

الحل، كما يلاحظ شاتمان^(٣٥). أما فيما يتعلق بمعدل التكرار^(٣٦)، فالقصة تنجح إلى تقرير الشيء الواحد أكثر من مرة، أكثر مما تنجح إلى الإيجاز، أى تخبر أكثر من مرة بالشيء الذى يحدث أكثر من مرة، أو تخبر أكثر من مرة بالشيء الذى يحدث مرة واحدة، وذلك أكثر مما تخبر مرة واحدة بما يحدث مرات كثيرة، وهذه الملاحظة ذات أهمية خاصة، لأن فيها نزوعاً إلى تحديد الشخصيات وفقاً لجملة محددة جداً من الملامح: الزوجة توصف مراراً بأنها تنظر خارج النافذة، والزوج يوصف مراراً بأنه يقرأ، ومدير الفندق بأنه ينحنى، (والطقس بأنه ممطر).

وقصة همنجواي تتطوى على أربع شخصيات^(٣٧). ولذلك فإنها — على المستوى النظرى — يمكن أن تروى من خلال أربع وجهات من النظر، كل منها مختلفة عن الأخرى ويمكن أن تقضى إلى معان مختلفة. والنص الذى بين أيدينا مكتوب من وجهة نظر الزوجين الأمريكيين أكثر من كونه مكتوباً من وجهة نظر متعهدى الفندق. وهو مكتوب من وجهة نظر الزوجة أكثر من وجهة نظر الزوج. ويجب هنا أن نميز بين الصوت والمظهر، على نحو ما رأينا عند جينيت، فالقصة فى جميع أنحائها مروية من خلال صوت مؤلف يشير إلى الشخصيات بضمير الغائب مستعملاً الأفعال الماضية. وقد كان حرياً بحكم العرف الروائى أن يكون الراوى — حينئذ — سلطة مرجعية متمثلة فيما يسمى بالراوى للمحيط بكل شيء^(٣٨)، إلا أن صوت المؤلف فى هذه القصة — وهو صوت للراوى — يجرد نفسه من هذه الميزة، ميزة الإحاطة بكل شيء، وذلك على وجهين: أنه امتنع عن أى تعليق أو حكم أو شرح للوفاة التى تسيطر على الشخصيات — وهو ما كانت تنزع إليه الرواية الواقعية الكلاسيكية، وأنه حصر نفسه داخل حدود زاوية النظر الخاصة بالثنين فقط من شخصيات القصة، وفى جزء من القصة بزاوية النظر الخاصة بواحد فقط منهما. فالراوى لا يقص علينا شيئاً لم نره الزوجة أو الزوج أو هما معاً. وليس من

(٣٥) — راجع فيما مضى كلام جينيت فى هذه المسألة ص ١٢١ وما بعدها.

(٣٦) — الزوج والزوجة ومدير الفندق والحادمة.

(٣٧) — omniscient .

الصواب - مع ذلك - أن نقول إن الراوى ليست له وجهة النظر الخاصة به، بل إن له زاوية مستقلة من النظر: إننا نرى الزوجة أحيانا - كما لو كنا أمام أحد الأفلام التى تشاهد - من زاوية الزوج، ونرى الزوج من زاوية الزوجة، لكننا نراهما معا أكثر الوقت من زاوية محايدة مستقلة عنهما.

لنراجع ذلك بالتفصيل: الفقرة الأولى من القصة تتبنى وجهة نظر الزوجين الأمريكيين من غير تمييز بينهما. لكن القصة تتبنى وجهة نظر الزوجة فى الجملة الأولى من الفقرة الثانية: "وقفت الزوجة الأمريكية بجوار النافذة تنظر إلى الخارج" لكنها لا تتوحد بها كلية. وهنا ينبغي أن نلاحظ هذا الفرق الإشارى^(*) بين "ها" فى زوجها (عرض زوجها ذلك من مكانه على السرير) التى تطابق مطابقة شديدة بين الرواية ووجهة نظر الزوجة، وبين "ال" فى الزوج (استمر الزوج فى القراءة) و "ال" فى الزوجة (هبطت الزوجة الدرج) التى تؤكد - بطريقة لطيفة - استقلال الصوت القائم على المؤلف. غير أنه ابتداء من هذا الموضع فى القصة فصاعدا وخلال خمسين سطرا تالية^(*) تتوحد القصة جدا مع وجهة نظر الزوجة، متبعية بإياها فى خروجها من الحجرة، وأسفل الدرج إلى بهو الاستقبال، كاشفة عما تفكر فيه وعما تراه. والتعاقب التكرارى للجمل التى تستهل بـ "أعجبت بـ"، يؤثر فىنا باعتباره نقلا حرفيا - لا وصفا - لأفكارها، لأن هذا كان يمكن وضعه فى مونولوج قائم على ضمير المتكلم والفعل المضارع، من غير أن يقع فى خلل منطقى أو غرابة أسلوبية. (راجع هنا كلام بارت - فيما مضى - فيما يتعلق بمسألة تغيير ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم).

والجمل المبنية على الكلام الحر غير المباشر^(*)، وهى: "القطعة ينبغي أن تكون هنا فى الجهة اليمنى. ربما سارت تحت الحروف البارزة للمقوف"، وكذلك "قطعا أرسلها مدير للفندق"، هذه الجمل علامة على بلوغ القصة أقصى درجات التوحد مع وجهة نظر الزوجة.

(*) - deictic .

(*) - حتى قوله فى القصة: غير مخرج من هيئته على السرير.

(*) - free indirect speech .

وعندما تعود الزوجة إلى الحجرة تفصل القصة نفسها عنها مرة أخرى. ومن الآن فصاعدا نرى جملة واسعة من الكلام المباشر (الحوار)، ولا نرى تقريرا لأفكار الزوجة، ونرى القصة - على نحو عرضي - تبدو كما لو كانت تتبنى منظور الزوج وحده. وعلى سبيل المثال: "رفع جورج عينيه فرأى رقيبها منضمة كرقبة صبي". وأيضاً، وهذا بالغ الأهمية: "طرق بعضهم الباب. ادخل، قالها جورج ورفع عينيه عن الكتاب. فى مدخل الغرفة وقفت الخادمة وقد أمسكت بقطعة رقطاء كبيرة...". ونستطيع الآن أن نفهم غاية الفهم لماذا كانت نهاية القصة مبهمة المعنى على هذا النحو. إن السبب الرئيسى فى ذلك أن القصة تتبنى فى هذه اللحظة الحاسمة منظور الزوج؛ فهو لم يقم من مكانه على السرير لينظر من النافذة إلى القطة التى تحتوى من المطر، ولو قد فعل لكان باستطاعته معرفة ما إذا كانت القطة التى أحضرتها الخادمة هى للقطة نفسها أم قطة أخرى. ومن هنا جاءت أداة التذكير (a) التى لاتحدد شيئاً^(٢). ولو حدث أن تبنت القصة منظور الزوجة فى هذه اللحظة، وجاء النص على النحو التالى: "ادخل، قالتها الزوجة وغادرت مكانها بجوار النافذة. فى مدخل الغرفة وقفت الخادمة وقد أمسكت بقطعة رقطاء..."، لظهر لنا بوضوح أنها لم تكن القطة التى أرادت الزوجة أن تنتشلها من المطر، لأن الأداة المناسبة حينئذ هى أداة التعريف.

ومما يلفت النظر أن القصة لم يقع فى عنوانها^(٣) أى أداة للتعريف أو للتذكير قبل كلمة قطة، مما لا يرجح أياً من التفسيرين اللذين سلفا للنهائية التى بها تنتهى القصة.

إن براعة التفسير الذى قمه لودج لقصة همنجواى وشموله وتوظيفه لجملة واسعة من الأفكار للنقدية لنظرية الرواية، يجعل من الواجب علينا أن نتتبع كلامه

(٢) - النص الإنجليزى: she held a big tortoise - shell cat .

(٣) - العنوان فى الأصل: Cat in the Rain .

فى هذا التحليل بكل تفصيلاته. يقول بعد أن أفاض فى الكلام على لقبهام المعنى فى نهاية القصة بما لا يدع مجالاً للبس، مفندا كلام كارلوس بيكر وداحضا الافتراض الذى افترضه من أن القطعة الرقطاء والقطعة التى كانت فى المطر شئ واحد: "ليس لهذا الافتراض ما يبرره. وقراءة هاجويان لنهاية القصة على أنها نهاية ساخرة - هذه القراءة أفضل".

على أنه يرى مرة أخرى أن ما يذهب إليه هاجويان من أن حاجة الزوجة إلى القطعة راجعة إلى افتقارها إلى الأطفال ليس له كذلك ما يبرره. وفى رده هذه الفكرة يقول: يبدو لى هنا أن الفكرة البنيوية القائلة بأن اللغة نظام من الاختلافات^(٧)، وأن المعنى هو الثمرة للحاصلة من التقابلات البنيوية^(٨)، يمكن أن تساعدنا على نحو فذ فى حسم مسألة التفسير. فتفسير هاجويان للرجل الملتف فى المعطف المطاطى على أنه رمز لموانع الحمل يعتمد فى جانب منه على الربط بين المطر والخصوبة. وهنا نقول إن المطر كان يمكن أن يرمز للخصوبة، لو تم تقديمه على أنه المقابل للجفاف. إلا أن المطر فى هذه القصة - وهو بالمصادفة كذلك فى كل أعمال همنجواى - يقابل به "الطقس المتحمس"، ولذلك فهو يرمز به هنا إلى فقدان السرور والفرح وإقبال القلق والانزعاج. وهاجويان يعلق على اختفاء الفنانين بقوله: "المطر على نحو من السخرية يعترض سبيل الإبداع". وهذا منه محاولة مفتعلة للمصالحة بين قراءته هو وبين النص. فهذه المفارقة القائمة على السخرية عنده لا وجود لها إلا إذا سلمنا بكلامه أصلاً من أن المطر معناه الخصوبة.

وتفسير هاجويان للقطعة على أنها بدّل من الطفل أمر ممكن من جهة أنها فكرة نمطية تقليدية حضارية معروفة. لكن هاجويان يحاول - للمرة الثانية - أن

(٧) - differences .

(٨) - structural oppositions .

يحشد - من أجل تأكيد هذه الفكرة - دلائل من النص لا يمكن الحكم عليها إلا بأنها
سلبية لا تساعد على هذا التأكيد. فهو يعلق على وصف مشاعر الزوجة وهي تمر
على صاحب الفندق مرة ثانية في القصة: "ضئلاً جداً ومنكمشاً.. خطيرة القدر..
ذات أهمية جلية" بقوله هذه كلها عبارات يمكن أن تكون صالحة لوصف مشاعر
امرأة حامل. ويعقب لودج على ذلك بقوله: ولكن - وعلى وجه التأكيد - ليست
صالحة لوصف مشاعر امرأة تريد فقط أن تصبح حاملاً.

على أن لودج يرى آخر الأمر أنه سيكون من الخطأ أن نبحث عن مفتاح
واحد للمعنى في "قطعة في المطر" سواء كان هذا المفتاح كون المرأة حاملاً بالفعل
أو علقراً. فسلوك المرأة يمكن فهمه - وسلوك الزوج أيضاً في هذه المسألة - على
هذا الافتراض أو ذاك بدرجة متساوية. وهذا في حد ذاته - عند لودج - دليل آخر
على انبهام المعنى (*) للقصة.

أما كون سلوك المرأة يمكن فهمه على أساس الافتراض بأنها بالفعل حامل،
فهنا يقرر لودج أننا يمكن أن نقدم قراءة جيولوجية^(٢) للقصة تفترض أن رغبات
الزوجة الجامحة في القطعة وفي أشياء أخرى كالملابس الجديدة والشعر الطويل،
إنما هو نتيجة لكونها حاملاً. يقول لودج: وهذا سيكون أكثر إقناعاً مما ذهب
إليه هاجوبيان.

وهذا الافتراض القائم على أساس كون المرأة حاملاً، هناك من الدلائل
الموجودة خارج النص ما يؤيده. فلقد قرر كارلوس بيكر في سيرته عن همنجواي
أن "قطعة في المطر" كانت هي نفسها عن همنجواي وزوجته هادلي ومدير الفندق
والخادمة، في فندق مبلندي في رابالو حيث كتبت للقصة في ١٩٢٣. ويقرر كذلك،
من غير أن يربط بين الأمرين، أن أسرة همنجواي تركت جو سويسرا البلاد
وذهبت إلى رابالو، لأن هادلي hadley أعلنت أنها كانت حاملاً.

(*) - indeterminacy .

(٢) - تتعلق بدراسة الأمراض النسائية - ولعل هنا إشارة إلى ما يعثرى الحوامل من اختناجات تدفعهن في باب
الرحم.

وقصص همنجواي تتميز آخر الأمر بكونها تحقق إصداء^(١) رمزيا، من غير استعمال الصور البلاغية والمجازات. و "قطعة في المطر" لا تحتوى على استعارات أو تشبيهات، بل ليس فيها كليات ولا مجازات مرسلة كذلك. وبالرغم من ذلك فإن القصة كنائية بالمعنى اللبنيوي الذي حددناه فيما سلف؛ فأصغر وحداتها الدلالية تنتقي من سياق واحد - من متصل^(٢) مبنى على التجاورات الزمنية والمكانية. وهذه الوحدات تم وضعها في الأمامية^(٣) على نحو بسيط؛ وذلك بانفتاحها أولا ثم تكرارها وربط بعضها ببعض على نحو تقابلي. في الفقرة الافتتاحية مثلا، وهي الفقرة التي تؤسس للبيئة المحيطة^(٤) في القصة، تؤسس هذه الفقرة لذلك بمعجم حرفي الإشارة^(٥) على نحو بالغ، خال من الاستعارات والكليات والتشبيهات والمجازات المرسلة، بل هو خال كذلك من العبارات الوصفية التي يتجنب بها إعادة ذكر الموصوف، خال من أي تجسيد للطبيعة تسبق فيه للمشاعر الإنسانية عليها^(٦)، لكنه، مع ذلك مشحون بالمعنى الإيحائي.

ولننظر في الفقرة الأولى، كيف يظلمها لودج ليظهر هذا المعنى الذي أشار إليه من كون القصة كنائية بالمعنى اللبنيوي:

لم يكن ثمة سوى لثنين من الأمريكيين ألما بالفندق ("الأمريكيين" هنا يقابل بها الجنسيات الأخرى: مؤشر^(٧) إلى العزلة الحضارية). لم تكن لهما معرفة بأحد ممن كانا يصادفان على درجات السلم في طريقهما من الحجرة أو إليها (إشارة إلى العزلة الاجتماعية والاعتماد المتبادل - عدم التحصن ضد الانهيار في العلاقة).

١ - resonance، ويقال أصدى الجبل، أي رد الصوت بالصدى.

٢ - continuum.

٣ - foregrounded.

٤ - setting.

٥ - denotative.

٦ - pathetic fallacy.

٧ - index.

كانت غرقتهما بالطابق الثاني مواجهة للبحر (الحضارة = الثقافة في مواجهة الطبيعة)، وكانت مواجهة كذلك للحديقة العامة والنصب التذكاري للحرب (الطبيعة منوطة بالثقافة "الحديقة العامة"، ثم الثقافة يقابلها الطبيعة "النصب التذكاري: الحديقة"، والمرور "الحديقة" يقابل به الأسم "الحرب"). في الحديقة العامة نهضت أشجار النخيل الباسقة والأرائك الخضراء (الثقافة والطبيعة أدمجتا معاً فالأرائك لها نفس لون النباتات)؛ فإن تحسن الطقس لم تخل من فنان بصحبته حامل اللوحات. الفنانون أعجبهم نمو أشجار النخيل على هذا النحو وأعجبتهم الألوان البهيجة للفنادق المواجهة للحدائق وللبحر (الثقافة والطبيعة امتزجتا على نحو سعيد. صورة النشاط والخفة^(٤)) تنقلص. النصب التذكاري للحرب جذب الأحياء لكنه خلد الموتى. ارتبطت المشاهدة بالغياب "غياب قموتى". "الإيطاليون" قوبل بها "الأمريكيون"، هذا النصب الذى صنع من البرونز وتلاً فى المطر (المعدن الخامل "البرونز" قوبل به النباتات العضوية "النخيل". والمطر قوبل به الطقم المتحسن. البهجة تترجع). كانت السماء تمطر ويتساقط المطر من أشجار النخيل (البهجة تزداد انحصاراً. الحديقة لا تفتح ذراعيها للترحيب). وفى الممرات المغطاة بالحصى والرمل اجتمع الماء فى مستنقعات (صورة للركود). ارتطم البحر فى خط ممتد فى المطر ثم ارتد على أعقاب منحصراً عن الشاطئ ليعود مرة أخرى وينقطع فى خط ممتد فى الطر (ازدياد الرطوبة. الرتبة. السأم). كانت السيارات قد اختفت من الميدان الذى يقع على مقربة من النصب التذكاري للحرب، ووقف نادل فى مدخل المقهى يتطلع إلى الميدان الخاوى (صور الغياب، والفقد، والسأم).

ومن هذا يتبين لنا أن الفقرة الأولى تؤسس - عن طريق التقابلات بين الطبيعة والثقافة، والفرح والقلق - جرثومة الموضوع أو للتيمة فى القصة. فالفرح يرتبط باتحاد الثقافة والطبيعة اتحاداً هرونياً.

(٤) - euphoria .

وارتباط الفرع باتحاد الثقافة والطبيعة على نحو هرمونى، مسألة يمكن أن نرى فى ضوئها العلاقة بين الزوج والزوجة؛ فالزوجة - وهى تنظر من النافذة فى مشهد جعله المطر كثيباً - ترى قطة تتوحد عاطفياً مع مناعبها، وزوجها - بالرغم من إيداء رغبته فى الذهاب لإحضارها - ينطوى على اللامبالاة تجاه احتياجاتها العاطفية بكونه لا يتحرك حركة فعلية؛ هو يقرأ، وهذا استعمال للعينين "ثقافياً"، وهى تنظر: استعمال العينين "طبيعياً". ونظرها من النافذة يعبر عن حاجة للتواصل، وقراءته هو للكتاب بديل عن التواصل وعلاج تقليدى للسأم. ومما هو جدير بالملاحظة أنه يقرأ وهو فى السرير - وهو مكان جعل أصلاً للنوم والمضاجعة؛ ويتم الرمز لمناقضة هذا السلوك للمعقول بجعله يرقد فى السرير بطريقة معكوسة. ويزداد التناقض رسوخاً بين النظر والقراءة - وكلا النشاطين يعبر عن افتقاد الحب أو الإخفاق فيه - كلما امتدت القصة ولطردت حركتها. والزوجة وقد حرمت من القطة - وهى شئ طبيعى يقابل الكتاب، شئ كان يمكنها أن تربت عليه كتعويض عن حاجتها إلى أن تربت عليها - تنظر فى المرأة تواقفة إلى ذات أنثوية لكثير طبيعية، ثم تنظر خارج النافذة مرة أخرى، على حين يستمر زوجها الذى لم يكن غير من وضعه (خموله عن الحركة يقابل به انحناء صاحب الفندق) فى القراءة ويوصيها وقد نفذ صبره أن "تبحث عن شئ تقرأه".

ويمكننا أن نلخص القصة على طريقة جريماش هكذا: الحب يقع من الشجار مثلاً يقع تربيت القطة من قراءة للكتاب، وأن تصور التحويل القصصى للتقبل بين الفرع والسأم هكذا:

الحب (الفرع): الشجر (السأم) :: تربيت القطة (الفرع، منح السرير وليس الخدم): قراءة الكتاب (السأم)

ومثل هذا التلخيص فكنته أنه يجعل الحدث الظاهر للقصة (طلب القطة) يلتقى فى صعيد واحد مع موضوعها المضمّر (العلاقة بين الزوج والزوجة).^{٣٢}

بارت وتحليل النص الكلاسيكي:

والمقصود هنا بالنص الكلاسيكي قصة "مراسين" لبلازك التي قام بارت بتحليلها فيما يوازي سبعة أمثال حجمها الأصلي في كتابه المشهور المسمى (S/Z). فلماذا اختار رولان بارت هذا النص بالذات؟ كل ما يجيب به الناقد عن هذا السؤال أنه كانت لديه رغبة في عمل تحليل كامل لنص قصير، وأن قصة بلازك لغت انتباهه بعد قراءة مقال كتبه جان ريبو Jean Reboul، عنوانه: "مراسين أو الخصاء مجسداً". وكان ريبو نفسه قد جُرَّ إلى الموضوع بتأثير من جورج باتيه الذي كان قد التفت هو من قبل إلى ذلك.^{٣٧}

وبدأى ذى بدء ينكر بارت على البنيويين طريقتهم - وهي التي استقرحت قسماً كبيراً من جهوده هو نفسه في مراحله الأولى - في رد الاختلاف المطلق إلى المبدأ الواحد، وهو لذلك ينكر "نحو" الرواية ونحو النص؛ لأن "النص بهذه الطريقة يفقد اختلافه". والاختلاف^(٣٨) ليس معناه التفرد، فالتفرد لا يصنع النص، بل "على العكس من ذلك، إنه اختلاف لا يتوقف، اختلاف يعتمد على لا نهائية النصوص، لانتهائية اللغات، لانتهائية النظم". ولا بد حينئذ أن نختار: إما أن نضع كل النصوص في بندول يتأرجح، ونساويها جميعاً بعضها ببعض من خلال علم لا يعياً بالاختلافات، ونجبرها من خلال الاستقراء على أن تكون ملحقة بالنسخة التي نتصورها أصلاً ترد إليه ونستمد منه. أو بدلاً من ذلك نستعيد كل نص إلى وظيفته^{٣٨}.

ويتصل كلامه في هذه المسألة بما سبق من تفرقه بين المقروء *lisible* والمكتوب *scriptible*. فإن تقييمنا للنص يمكن أن يرتبط فقط بممارسة الكتابة، "فمن ناحية هناك ما يمكن كتابته، ومن ناحية أخرى ما لم يعد ممكناً أن يكتب... .. فلماذا كان "المكتوب" هو قيمتنا أى القيمة التي نبحث عنها؟ لأن هدف الأدب أن

(٣٧) - difference .

يجعل القارئ يكف عن أن يكون مستهلكا للنص، وأن يصبح منتجا له. إن أدبنا يتسم بالفصل الحاد - الذى تدعيه المؤسسة الأدبية - بين منتج النص ومستعمله، بين مالكه ومستهلكه، بين مؤلفه وقارئه. القارئ بهذه الوسيلة غارق فى نوع من البطالة. وهو كالفعل اللازم الذى لا يمتد أثره إلى مفعول... بدلا من توظيف نفسه بالانفتاح على سحر الدال - على متعة الكتابة، ليس متروكا له سوى حرية هزيلة: أن يقبل النص أو يرفضه: للقراءة ليست غير استفتاء. فالمقابل للنص "المكتوب" إذاً هو ما يقابله فى القيمة، وهى حينئذ قيمة سلبية مبنية على رد الفعل: ما يمكن أن يقرأ، لكن لا يكتب. ونحن نطلق على أى نص "مقروء" نصا كلاسيكيا"^(٢١).

كيف إذا يمكن أن نعيد كتابة النص "المكتوب"؟ بأن نعيثه داخل حقل الاختلاف اللانهائى. النص "المكتوب" هو أنفسنا نكتب، قبل أن يتم التقاطع معه بواسطة نظام أحادى (الأيدولوجيا، التصنيف إلى أجناس، النقد) يذهب بتعدد مداخله، ويقلل من لانهائية لغاته. النص "المكتوب" هو إنتاج بغير منتج، فهو شعر بغير قصيدة، وهو كتابة روائية بغير رواية، إنه تكوين بنيات^(٢٢) لكن بغير بنية.

والنفسير الذى يتطلبه النص - كما يذهب بارت - هو أن نؤكد على وجود التعدد فى وجه كل استخفاف بالفروق. وليس معنى ذلك أن نكون ليبراليين، بمعنى أننا نوافق بسماحة نفس كما يفعل الليبراليون على هذا التفسير وذلك وأن نعترف أن كل واحد منها له نصيب من الحقيقة. وإنما الأمر أخطر من ذلك، فالنص المتعدد لا وجود فيه لبنية روائية، لا وجود فيه لنحو أو منطق، فليس ثمة على الإطلاق "كل"^(٢٣) للنص، مثلاً أنه لا يوجد شئ خارجه. يجب أن يتميز النص عن خارجه وعن كليته فى وقت واحد معاً^(٢٤).

ولكن ما هو النموذج الذى يتوخاه بارت فى قراءة نص كلاسيكى لبلاطون؟ إنه يفترض "وجود شفرات تحل وتولد المعانى التى تتعدد كلما مضينا فى قراءة النص.

(٢١) - structuration

(٢٢) - a whole

وتتصل هذه الشفرات للخمسة بالجوانب التأويلية، والدلالية، والرمزية، والجوانب الخاصة بالحدث، والإشارة^(١). وربما ظهرت لها أسماء أخرى.

أما الشفرة التأويلية^(٢) أو شفرة الأحاجي، فمدارها على الرغبة التي عند القارئ في معرفة الحقيقة والإجابة عن الأسئلة التي يثيرها النص. ويحدد بارت خلال تحليله نص بلزاك المراحل التي تمر الشفرة التأويلية بها، ابتداء من مرحلة وضع السؤال، وانتهاء بالمرحلة الأخيرة التي تكشف عن السر وتفض الإلغاز. كذلك يحدد بارت ثمانى طرق مختلفة يلجأ إليها ليظل محتفظا للسر بحيويته من غير أن يقدم حلا شافيا، ومنها ضرب الأحكام في الأسداس وتقديم إجابات غير شافية.. وهكذا.

وشفرة الأحاجي - شأنها شأن شفرة الحدث - هي الشفرة الرئيسية فى القصة الكلاسيكية. وللشفرات معا يتألف منهما عنصر التشويق فى القصة، وهما المسئولتان عن رغبة القارئ فى أن يكتمل النص ويصل إلى نهاية. وفى القصص البوليسية تكون للشفرة التأويلية هيمنة مطلقة على الخطاب برمته.

وأما الشفرة الدلالية أو الإيحائية^(٣) فهي التي تشكل قيمة النص. فالقارئ عندما يقوم بقراءة النص يلاحظ إichاءات بعينها للألفاظ والعبارات يمكن تصنيفها مع غيرها من إichاءات ألفاظ وعبارات أخرى، مشكلا بذلك قيمة القصة.

والشفرة الرمزية^(٤) أكثر هذه الشفرات جميعا اتصالا بطبيعة التفكير البنىوى. ومبناها على فكرة أن المعنى يأتي من الاختلاف^(٥) القائم على فكرة للتضاد الثنائي، سواء على مستوى الأصوات إذ تتشكل إلى فونيمات فى أثناء نطق الكلام، أو على مستوى التضاد القائم بين الذكر والأنثى فى نفسية الطفل حين يتعلم أن أمه وأباه

(١) - the hermeneutic code

(٢) - connotative code

(٣) - symbolic code

(٤) - differentiation

يختلف أحدهما عن الآخر، وأنه بهذا الاختلاف يصبح أحدهما دون الآخر، أو على مستوى ما يعود إلى الثقافات البدائية من فصل العالم إلى قوى أو قيم ثنائية متعارضة، يعبر عنها بالأساطير. ويظهر ذلك في النصوص الأدبية فيما يعرف بالطباق(*).

وأما شفرة للحدث(*)، فهي عصب النص "المقروء". وبارت يرى - مخالفاً بذلك النقاد التقليديين مثل أرسطو وتودوروف اللذين يتجه بحثهما إلى الأحداث الرئيسية وحدها - أن جميع الأفعال قليلة لأن توضع في الشفرة، من أھونها شأننا كفتح الباب إلى أخطرها قدرا. وينبغي أن نلاحظ أننا نجح دائما إلى توقع نهاية للأحداث التي تشرع فيها القصة.

وفيا يتعلق بالشفرة الثقافية(*)، فهي تتصل بعلوم أو معارف قائمة سلفا يحيل إليها النص، مستفادة من الثقافة نفسها التي ينتمى إليها، كالأمثال والحكم والأقوال المأثورة. وهي خصيصة جوهرية - يراها بارت - في الواقعية الكلاسيكية. وعمل بلزاك مشحون بها**.

وقد انقسمت القصة في تحليل بارت إلى ٥٦١ وحدة قرآنية أو مفردة(*) تطول أحيانا وتقصّر أحيانا أخرى حتى تبلغ كلمة واحدة. وقد اجتمعت الشفرات الخمس في المفردات الثلاثة الأولى، وهي العنوان والجملة الأولى من القصة: (١) - سراسين - ٢ - كنت مستغرقا في حلم من أحلام اليقظة - ٣ - التي تأخذ حتى أكثر الناس ضحالة، وذلك في منتصف حفلة من أشد الحفلات إثارة واصطخا). وهذا هو تحليل بارت لها:

(*) - antithesis .

(**) - proairetic code .

(*) - cultural code .

(*) - lexia .

(١) سراسين: عنوان القصة يثير تساؤلاً هو: ما سراسين؟ أى شئ هو، أهو علم لشخص، أم هو اسم لشئ.. أم؟ فإن كان علماً لشخص فلنذكر أم أنثى؟ لكن لا يجب عن هذا السؤال إلا فى مرحلة متأخرة كثيراً، حين تصل القصة إلى الوحدة رقم ١٥٣ من وحدت القراءة التى لجأ إليها بارت، حين تتجه القصة إلى تقديم سيرة عن حياة فنان نحأت اسمه سراسين. وكل وحدة من شأنها أن تثير سؤالاً أو لغزاً وتمضى فى اتجاه الإجابة عنه يطلق عليها - كما أسلفنا - شفرة التأويل. وهكذا، فالوحدة الأولى المتمثلة فى عنوان القصة تؤسس للخطوة الأولى فى سلسلة متعاقبة من الخطوات لن نكتمل إلا بالوحدة رقم ١٥٣.

ثم إن الكلمة سراسين Sarrasine تشتمل على إيحاءة أخرى. ألا وهى التأنيث، وهى مسألة لا يخطئها أى متكلم بالفرنسية؛ لأن اللغة الفرنسية تعتمد إلى إضافة الحرف (e) فى نهاية الكلمة للدلالة به على التأنيث، وبخاصة هذا الاسم الذى يوجد له فى الفرنسية صورة مذكورة هى Sarrazin يستطيع أن يتبينها أى باحث يبحث فى علم أصول الأعلام الفرنسية. هذا التأنيث المتضمن فى اللفظ، هو آخر الأمر، دال سيتكرر فى مواضيع مختلفة من النص، لكن هذا الدال عنصر متغير سيخذ صوراً متغيرة. وهذا الدال بالذات له أهمية خاصة، فهو الدال الذى ينفرد بالمرتبة الأولى بغير منازع لما يتضمنه ويوحى به. هذا العنصر الذى أطلقنا عليه لفظ 'دال' يمكن أن نطلق عليه أيضاً لفظ سيم seme. وكلمة سيم نفسها تعنى فى أصلها اليونانى وحدة الدال (الوحدة الدلالية). ويشير بها بارت إلى الدال ذى الطبيعة الإيحائية. (سيم. التأنيث). وإذا فهذا داخل فى الشفرة الثانية - الشفرة الدلالية.

(٢) كنت مستغرقاً فى حلم من أحلام اليقظة: هذه الوحدة هى بمثابة الوحدة الأولى من وحدات المستوى الرمزي الواقع فى دائرة الطبايق. وحلم اليقظة يظهر هنا عبر سلسلة من الطباقات: للحديقة والصالون / الحياة والموت / البرودة والحرارة / الخارج والدخل /. وهكذا تضع هذه المفردة حجر الأساس لبناء

رمزى واسع، على نحو تمهيدي، تسلم بعده هذه المفردة نفسها إبدائل كثيرة
تفضى من الحقيقة إلى الخصى، ومن الصallon إلى الفتاة التى بجها الراوى،
مرورا بالعجوز الغامض، أو بمدام دي لونتى، أو بصورة أدونيس المضاءة
بضوء القمر التى رسمها فيان. وهكذا تظهر على المستوى للرمزى منطقة
واسعة هى منطقة المتضادات التى تعد هذه المفردة بمثابة المفردة الأولى من
مفرداتها التى تربط منذ البداية بين طرفيها المتضادين (أ / ب). كل وحدة من
وحدات هذه المنطقة الرمزية تؤسم بكلمة رمز (SYM). وهنا تكون نتيجة
التحليل كالآتى: (رمز . طباق أب). وهكذا نكون فى إطار الشفرة للثلاثة من
شفرات بارت: الشفرة الرمزية.

ثم إن حالة الاستغراق المذكورة هنا تستلزم - على الأقل على مستوى للنص
المقروء - حادثة تنهى هذه الحالة تقع عليها فى المفردة رقم ١٤ (.. حين لفقت على
حوار.... رقم ١٤). فى هذه المتوالية وما أشبهها نعر على منطق من السلوك
الإنسانى يرتبط فيه الفعل بالقدرة على تقرير النتيجة المترتبة عليه. وهذه الشفرة من
السلوك والأفعال يطلق عليها بارت شفرة الحدث. وهنا يكون الحاصل (حدث
"الدخول بعمق" : ١ : أن يكون مستغرقا).

(٣) التى تأخذ حتى أكثر للناس ضحالة، وذلك فى منتصف حفلة من أشد الحفلات
إشارة واصطخبا: الحقيقة التى لم يعبر عنها فى الكلام بطريقة مباشرة لكن
بطريقة ملتوية، هى أن هناك حفلة. وهذه الحقيقة تعد دالا مباشرا: ثروة أسرة
اللونتى (سيم. الثروة). والعبارة التى تتكون منها هذه المفردة من مفردات
القراءة يمكن أن تكون قولاً ملثورا: "الحفلات الصاخبة: أحلام بقطة عميقة".
وهذا القول يستقى من التجربة الإنسانية للموروثة.

وهكذا فإن هذه الوحدة من وحدات القراءة مكونة من شفرة حكمة (نسبة إلى
الحكمة)، وهى شفرة من شفرات المعرفة أو الحكمة التى يشار إليها فى النص
كثيرا. هذه الشفرة يطلق عليها بارت الشفرة الثقافية. وإن كان يرى أن هذا القول لا

يخلو من تعميم؛ لأن كل الشفرات هي بالطبع شفرات ثقافية. لذلك يمكن أن نسمى هذه الشفرة بشفرة الإحالة^(٥) نظرا لأنها تضيف على الميثاق أساسا من المرجعية العلمية أو الأخلاقية^(٦).

وكل شفرة من هذه الشفرات هي - كما يقول بارت - صوت من جملة أصوات أخرى يفتل النص منها كما يفتل الحبل من جملة من الطاقات. إنها أصوات من وراء الكواليس ضاع أصلها ومصدرها، وهي صوت للتجربة العملية (الحدث)، وصوت الشخص (السيم)، وصت العلم (الشفرة الثقافية)، وصوت للحقيقة (الشفرة التأويلية) وصوت الرمز^(٧).

ولتقف وقفة أخرى أمام ما يقوله بارت في تعقيبه على جملة أخرى من وحدات القراءة تمتد من المفردة الرابعة حتى السابعة (كانت دقلت الساعة في ميدان الإليزيه - بورجو قد أعلنت للتو منتصف الليل. وإذا كنت متخذا مقعدى داخل التويجوف السرى لإحدى النوافذ ومتواريا خلف الطيات المنثنية لستارة من الحرير، أمكننى فى وقت فراغى أن أسرح بناظرى فى حديقة القصر الذى كنت أقضى به المساء). يقول: اللحظة، وفوربوج^(٨) والقصر، ماهى إلا لمسات أريد بها استجلاب صورة الثروة فى مجال حلم الليقطة (فالسيم هنا هو سيم الثروة). وهذا السيم يُستدعى فى مناسبات مختلفة. ويأبى بارت إلا أن يفهم اللفظ "يُستدعى" فى سياق مشهد مصارعة الثيران، حيث يستدعى المصارع الثور على أنحاء شتى كهينة وفتته المنحنية التى تدعو الثور إليه - تدعوه إلى حامل الرمح. وبالمثل يُستدعى المدلول - الذى هو الثروة - لجعله يبدو فى الأفق، بينما يتم تحاشيه فى سياق الخطاب. استدعاء هارب متلاشٍ سريع للزوال، يخلق سحر الإحاء connotation وجاذبيته. إن تقنية القصة تقنية قائمة على الانطباعة. إن اللمسة ينبغى أن تكون خفيفة، كما لو كانت لا تستحق الذكر، ولكنها مع ذلك، إذ تلوح فى الأفق مرة أخرى

(٥) - reference code .

(٦) - فوربوج: المكان الذى يحاور ميدان الإليزيه بورجو، حيث يقطن الأغنياء وذو الثروات.

لكن فى شكل مختلف، يجب أن تكون ذكرى قد مرت من قبل، إن هذه التقنية غايتها الأيلوجية تطبيع المعنى، وبهذا يتم تصديق الحقيقة التى فى القصة - يتم إعطاؤها نوعا من القبول أو الرضا العقلى: المعنى القائم على الإحياء يتم إخفاؤه تحت صوت "الجمل" المطرد المنتظم: الثروة تختفى تحت بناء الجملة التى تقول إن حفلة تقام فى قصر، هذا القصر يقع بجوار مكان بعينه.

وقصة سراسين تطرح بنية كاملة من التقابل بين الذكر والأنثى. وهذه البنية يمكن تحديدها فى اصطلاحات التحليل النفسى التى تقوم على القضيب phallus، كما يأتى:

١- الذين هم أنفسهم القضيب، وهؤلاء هم طائفة الرجال فى القصة: الراوى، والمسيو دى لونتى، وسراسين، ويوشاردون.

٢- الذين يملكون (*) للقضيب، وهؤلاء طائفة المرأة: مارياتينا، ومدام دى لونتى، والفتاة التى تقع الراوى فى حبها، وكلوئيد.

٣- الذين لا يكونون إياه ولكن يملكونه، وهؤلاء جماعة الخنثى: فيليبو، وسافو؛ والذى لا يملكونه ولا يكونون إياه، وهو الخصى "٥٥".

والاصلاح التحليلى النفسى يفرق هنا بين العضو فى حد ذاته وبينه باعتباره رمزا. ولذلك يستخدم فى الإنجليزية لفظان مختلفان، أحدهما للدلالة على العضو نفسه بيولوجيا، والآخر للدلالة على معناه الرمضى الذى يشير إلى القوة والسلطة وما إلى ذلك "٥٦".

واللتسمية السابقة قائمة على أساس التفرقة البيولوجية بين الذكر والأنثى. وواضح أنها تفرقة غير وثيقة الصلة بموضوع قصة بلزك. فإن النسوة ليست لهن نفس الوظيفة الرمزية دائما، بالرغم من انتمائهن إلى طائفة واحدة: فمدام دى لونتى

(*) - "have". وهذا مرتبط بتصورات التحليل النفسى عن ضرورة مرور الطفل من مرحلة "أن يكون" القضيب (للأم) إلى مرحلة "أن يملك" إياه.

الأم وابنتها تعان على طرفى نقيض وبينهما تضاد - كما يخبرنا النص كثيرا. ومدام روشفيد تتكذب بين أن تكون طفلة وأن تكون ملكة. ولما كلوتيلد، فليست من ذلك كله فى شئ، فهى اللاتى. كذلك لا علاقة لغيليو الذى يسند إليه خصائص النوعين الأثنى والذكر، بسافو التى ينتفض مراسين منها رعبا (الوحدة رقم ٤٤٣، حيث يقول: وما أظننى إلا كنت سامقت المرأة لو كانت قوية على شاكلة سافو). وأخيرا فإن الرجال - وهذا أمر ملحوظ جدا فى القصة - يتصرفون تصرفا مزريرا فى الموضع الذى يجب فيه أن تكون رجولتهم فى عنفوانها: فواحد منهم منكش فى نفسه، وهو الممسيو دى لونتى، وآخر يتصرف تصرف الأم تجاه ولدها، وهو بوشارون الذى يرفعى مراسين رعاية الأم، والثالث غارق حتى أنفيه فى الخضوع والانقياد للمرأة / الملكة، خضوع العبد لمسيده، وهو الراوى، والأخير وهو مراسين ينحدر إلى الخصاص (يقول للخصى: لقد سحبتنى إلى مستواك). ولذلك فإن تصنيف شخصيات القصة على أساس الاختلاف البيولوجى فى الجنس لن يكون مناسباً. ولابد لذلك من البحث عن شئ أكثر اتصالاً بطبيعة الموضوع. وهنا نقع على بغيتنا فى شخص مدام دى لونتى، فهى التى تكشف - كما يقول بارت عن البنية الصحيحة. فهذه لها سلطان على الزمان، تتحدى عواذى السن وغزواته: (من أولئك النسوة اللاتى يتحدى جمالهن الصارخ زحف السنين واللاتى تراهن فى السادسة والثلاثين مرغويات أكثر منهن قبل ذلك بخمسة عشر عاماً)، ثم إنها تشع، والإشعاع فى حقيقته فعل صادر من بعد، قائم على تعالى مصدره كالشمس المفرطة فى العلو. وهذه أعلى صورة من صور القوة. ثم إليها يرد الأمر كله؛ فهى تخلع ألقاظ الثناء على من تريد، ولا يتساوى الناس عند نظرتها إليهم: (كلمات الثناء منهن يطرب لها الحليم.. أقل نظرة خاطفة منهن، شفاهن المزمومة، كل ذلك يصيب الذين تتوقف حيلتهم وسعائتهم طيهن بنوع من الرعب). إنها ليست إلا السلطة المطلقة التى يرجع إليها مصائر البشر. وأخيرا وأهم من كل ذلك أنها تبتز الرجل بترا - تجدع أعضائه وتجبيها: الممسيو دى جوكور يفقد إصبعه بسببها. باختصار هى المرأة التى تقوم بالخصاء، وقد حازت كل الصفات المحمومة للأنثى: القوة، الإبهاء، السلطة، الرعب، القوة التى تمارس الخصاء إلخ.

وهكذا لا يرتد الحقل الرمزي إلى التصنيف البيولوجية للذكر والأنثى، ولكن يقوم على أساس فكرة الخصاء: الخاصي / المخصي، الفعال / السلبى. وفي الجانب الفعال تقع مدام دي لونتي، ويوشاردون بليقله سراسين بعيدا عن عالم التجربة - عالم الجنس، وسافو وهى شخصية أسطورية تفرع النحات. فمن ياترى نراهم على الجانب الآخر - الجانب السلبى؟ إنهم الرجال فى القصة: سراسين والرواي، وكلاهما تاجر إلى الخصاء، الأول برغيته (فى الخصي) والثانى بروايته (للحكاية). أما الخصي نفسه فمن الخطأ أن يكون موضعه بالضرورة فى صف للمخصيين. إنه يتذبذب بين المعسكرين: يخصى وهو المخصى. والثنى نفسه يصدق على مدام روشفيد التى تقصر الراوى على الخصاء قسرا، وهى فى الوقت نفسه تصاب بلعنته وتتلوث نفسيتها به (راجع الحوار الأخير فى القصة بينها وبين الراوى).^{٣٧} والخصاء كالوباء تمتد عدواه إلى كل شئ فى القصة، فهو يطول كل شئ يعمه (سراسين، والراوى، والفتاة للشابة، والقصة، والمال)^{٣٨}.

والقصة كلها إنما تتلخص - كما أظهر التحليل الذى قلم به بارت - فى عنوان الكتاب: S/Z. فإن بارت يقف - كما مر بنا - عند اسم بطل للقصة الذى جعله بلزلك عنوانا لها Sarrasine، فيرجع إلى علم أصول الأعلام^(٣٩)، حيث كان من المتوقع أن يأتى اسم لبطل بالزاي بدلا من السين. فهناك إذا خطأ لقترف داخل الاسم وفى منطقة وسطى منه على وجه التحديد. فما دلالة هذا الخطأ. وينبغى هنا أن نقف عند ألفاظ بارت نفسه حين يعمد إلى كلمات مثل لقترف، منطقة وسطى، ليناطر فعل الخصاء الجسدى اللقائم على جرح يقع فى منطقة وسطى من الجسد، بفعل الخصاء اللغوى الواقع على الكلمة نفسها.

إن بارت يقف عند حرف الزاي Z ليتأمل على جميع المستويات: المستوى الصوتى، ومستوى الرسم الإملاى الظاهر فى صورته الأبجدية، وعلى مستوى وجوده فى النص ثم على مستوى دلالاته فى تفكير بلزلك بصفة عامة.

(٣٨) - onomastics.

فأما على مستوى النص، فحرف الزاى Z هو الحرف الأول من زمبينلا: Zambinella، الشخصية الرئيسية الأخرى فى قصة بلزاك - الشخصية التى تتأظر شخصية البطل سراسين التى إن نظر هذا فى مرآته رأها. إنها شخصية المغنى الخصى الذى ظنه البطل لدقة تكوينه وجمال صورته وما فى صوته من سحر وغنج امرأة فهم بها حبا. وأرعى له الآخر حبل التخييط، عبثا به وتسلوا، حتى إذا تبين له الحال آخر الأمر وأفاق، وهو العاشق الغارق فى عشقه حتى الموت، كان قد غاص فى الخساء إلى أنفيه. يقول للخصى فى المواجهة الأخيرة بينهما: لقد سحبتنى إلى مستواك. فهذه الزاى التى هى الحرف الأول من اسم المغنى إنما هى الحرف الأول للخساء أيضا.

والزاى Z - فيما يقول بارت - هى من وجهة نظر بلزاك حرف الازورار عما هو طبيعى، وهنا يحيلنا بارت على قصة أخرى لبلزاك هى Z. Marcas ماركاس.

وأما على المستوى الصوتى، فتستشعر الأذن فى هذه الزاى حزا كحز السياط ووخز الحشرة المتسلطة. وكأنما يدخل بارت إلى المسألة من نفس المدخل القديم الذى دخل منه ابن جنى حين قال بإمساس الألفاظ لشباه المعانى. ففى للزاى أزيز كالأهوب الموط وطنين البعوض، ربما انعكس فى ألفاظ اللغة.

ويلتفت بارت كذلك إلى ما فى هذا الحرف Z على مستوى الرسم من انحدرات وانحناءات تمر بها يد الكاتب عبر الصفحة التى يطرد بياضها، فىرى فيه ما يشبه النصل المعقوف الذى يحرم القاتلون استعماله، فيبتر ويحصد. وكأنما هو آلة الخساء. هذا للحرف إذأ إنما هو حرف للبتر.

وربما خطر لنا أن نسأله: وهل يلتفت للعقل إلى شئ من ذلك إذ تمر يد الكاتب بهذا الحرف على بياض الصحيفة؟ ولعل جوابه أن يكون: إن ذلك مستقر فى

اللاوعى منه، ولا يقع ذلك فى الوعى إلا كما تقع الرموز المستقيمة كالضفيرة وغيرها منه فى دلالتها الجنسية عند أصحاب التحليل النفسى.

هذا الخطأ الإملائى إذا الذى لفتت فى اسم سراسين وفى منطقة وسطى منه، يشبه أن يكون دلالة على تشويه يقع للبطل وجراحة فى نقطة مركزية من جسده، فهو "يتلقى الزاى الزمبينية بمعناها الحق"، يتلقاها (كما يتلقى المرء الطعنة) بكل ما فيها من معنى، يتلقاها بوصفها جراح النقص.

بل يذهب بارت فى العلاقة بين الحرفين إلى أبعد من هذا حين يلاحظ ما بين Z ، S من علاقة انعكاسية. فأحد الحرفين - إذا نحن استشرنا علم دراسة للخطوط - مقلوب الآخر. وما عليك إلا أن تقابل أحد الحرفين - مكتوباً بانحناءاته - بمرآة عكسية، حينئذ ستقرأ على سطح المرآة الحرف الآخر: إن سراسين يرى فى زمبينا خصاءه هو. ومن هنا أخذ بارت عنوان أهم عمل نقدى له S/Z. فالمسين من سراسين، والزاى من زمبينا. وهذه العلامة المائلة بينهما والمواجهة لكليهما (/)، هى أولا الأثر الذى يتركه السوط على البدن. وهو - على المستوى النفسى - سوط السخرية والازدراء. وهى ثانياً سطح المرآة الذى يعكس أحدهما للآخر. وهى بعد ذلك خط الحدود الذى تلتقى عنده الأضداد: الشفير القاتم بين الأضداد، وهى الأضداد التى تتولدت قصة بلزاك فى مواضع أخرى كثيرة. ولهذه العلامة من أجل ذلك دلالة ذاتية تفوح منها كدلالة للنخاع على النار، وأثار الأقدام على مرور إنسان، هى الدلالة الكامنة وراء استبدال حرف للمين بحرف الزاى فى اسم بطل القصة البلزكية^{١١}.

وهذا هو النص الكامل للقصة، قمت بترجمته إلى العربية حتى يستطيع

قارئها أن يتابع التحليل:

* * *

سراسين

كنت مستغرقاً في حلم من أحلام اليقظة التي تأخذ حتى أكثر الناس ضحالة، وذلك في منتصف حفلة من أشد الحفلات إثارة واصطخاباً. كانت دقائق الساعة في ميدان الإليزيه - بوربو قد أعلنت للتو منتصف الليل. وإذ كنت متخذاً مقعدى داخل التجويف المرى لإحدى النوافذ ومتولياً خلف الطيات المنثنية لستارة من الحرير، أمكننى في وقت فراغى أن أسرح بناظرى فى حديقة القصر الذى كنت أقضى به المساء. كانت الأشجار فى الخارج، وقد غطتها الثلوج ولم تحجبها تماماً، تقف فى شحوب ومن ورائها خلفية رمادية متمثلة فى سماء مليدة بالغيوم، يسبح القمر عليها لونا فضياً. هذه الأشجار وقد وقع عليها البصر متوسطة تلك الأشياء المذهلة التى أحاطت بها، بدت بشكل غامض كلما هى أشباح نصف خارجة من الأكفان، نسخة عملاقة من اللوحة المشهورة رقص الموتى. إذ ذاك يستخفى، حين أتحوّل إلى الاتجاه الآخر، رقص الأحياء! بهو رائع يزدان بالذهب والفضة والثرثريات المتلائنة التى تتوهج بالشموع. هنالك كانت أجمل نساء باريس وأكثرهن ثراء وحسباً، طافقات بالمكان ذاهبات آتيات يمرقن هنا وهناك، خاطفات الأبصار، شامخات، يتلألأن بالماس، وفى القصر الورود، وعلى الصدور، وعلى الرؤوس، وملقاة على ثيابهن أو ملقاة عند أقدامهن فى أكاليل. كانت الحركة اللطيفة ذات الحفيف منهن والخطى اللباعة لبهجة الحس تجعل ما عليهن من اللشغوف وأردية الحرير وأربطة الثياب تطفو حول قنودهن اللطيفة. ومنهن نظرات كلها حيوية، خفتت بسببها الأضواء وخبا لهيب الماس، انبعثت ها هنا وها هنا فبثت النار فى قلوب جد مشبوبة. ولقد يرى الرأى كذلك منهن إيماءات بالرأس إلى العشاق لها معنى، ووجوهاً إلى الأزواج باردة. الصباح المفاجئ الذى كان يضيغ به لاعبو القمار عند كل تحول فى النرد لم يكن منتظراً، ورنين الذهب مختلطاً بالموسيقى وبلغط المتحدثين، ثم، لكى يكتمل لهو هذا الحشد من الناس المنقطع وراء كل شئ فوق أديم الأرض ذى إغراء، جو من الطيب وجو من السكر الشامل، كل أولئك كان يلعب

بالعقل المحموم. إلى يميني إذا صورة الموت الخرساء المظلمة، وإلى يساري ما يشبه أعياد الخمر الرومانية للحياة: هنا الطبيعة الباردة، كئيبة، في حالة حداد؛ وهناك الكائنات الآدمية تستمتع. وعلى خط الحدود بين هذين المنظرين المختلفين تمام الاختلاف، للذين يجعلان من مدينة باريس، وهما يطلعان ألف مرة في صور مختلفة، أكثر مدن العالم لهواً وأكثرها فلسفة، كنت أصنع لنفسى كوكبياً فكرياً، نصفه بهجة ونصفه حداد. بقصى اليسرى أدق على أنغام الموسيقى، والأخرى أشعر بها كأنما هي في القبر. كانت مسألي في الحقيقة قد سرى فيها البرد بفعل تيار هوائى من تلك التيارات التي تتسلل إلينا فتجمّد نصف الجسد على حين يستشعر النصف الآخر دفء الحجرات، شئ كثيراً ما يحدث في الحفلات للراقصة.

"المسيو دى لونتى ليس قديم العهد بامتلاك هذا البيت، أليس كذلك؟"

"بلئى، باعه إياه المارشال كارجلينو قريباً من عشر سنوات."

"آه !"

"هؤلاء الناس لابد أن وراءهم ثروة طائلة."

"أجل. لابد."

"يا للحفلة ! إنها جد رائعة."

"وهل تعتقد أنهم بلغوا من الثراء ما بلغه المميو دى تومينجن أو المميو دى

جوند ريفى؟"

"هل أنهم من ذلك أنك لم تعرف؟"

أطلعت رأسى فعرفت فى للرجلين اثنتين من سلالة ذلك الجنس الغريب الذى لا هم له فى باريس إلا أن يملأ الأرض "لماذا" "وكيف"، "من أى البلاد هم؟" "ماذا يحدث؟" "ماذا كان منها؟". غص الرجلان من صوتيهما وابتعدا متجهين إلى أريكة منعزلة ليتجاذبا الحديث براحة أكبر. لم يتح للباحثين عن مناجم الأسرار منجم أغنى

من هذا. لا أحد يعرف من أى بلاد الدنيا جاءت أسرة لونتى، ولا من أى تجارة أو أعمال نهب أو قرصنة أو ميراث، جاءت هذه الثروة التى تقدر بملايين. أفراد العائلة جميعاً يتكلمون الإيطالية والفرنسية والأسبانية والإنجليزية والألمانية باقتدار يفضى إلى الاعتقاد بأنهم قد قضوا ولا بد وقتاً طويلاً بين هذه الشعوب المختلفة. أفىكونون من العجرا؟ أم يكونون قراصنة؟

"ولو كان من وراء ذلك الشيطان، فوالله لقد دعوا إلى حفلة بديعة." بهذا تكلم سىاسى^١ شاب.

صاح فيلسوف: "هسماً ما كنت لأحجم عن الزواج بآنية للاكونت دى لونتى، حتى لو كان قد سطا على بنك"

ومن ذا الذى يحجم عن الزواج من ماريانينا، فتاة فى السادسة عشرة جسد جمالها خيالات شعراء الغرب الأسطورية ! كان ينبغي أن يضرب دونها الحجاب مثلاً فى ذلك مثل بنت السلطان فى حكمة المصباح السحري. كانت إذا غنت أخلعت موهبة مالابيران وسونتاج وفودور، الذين كانت تسود فيهم صفة على حساب النقص فى الصفات الأخرى دائماً؛ على حين تيسر لماريانينا أن تكون بنفس المستوى رهافة ونقاء صوت وصحة أوضاع للحركات وطبقة الصوت، الروح والعلم، الذقة والشعور. هذه الفتاة كانت تجسداً لذلك الشعر السرى، للقوة الرابطة الجامعة بين للفنون جميعاً، التى أعيت طالبها على الدوام. حلوة ومتواضعة، متعلمة وسريعة الفهم، لم يتفوق على ماريانينا أحد غير أمها.

فهل صادفت امرأة قط من أولئك النسوة اللاتى يتحدى جمالهن الصارخ زحف السنين واللاتى تراهن فى السادسة والثلاثين مرغويات أكثر منهن قبل ذلك بخمسة عشر عاماً؟ طلعتن روح نابضة بالحياة، إنها تتوهج؛ كل لحظة تتألق ذكاء؛ وكل واحدة من المصام فيها لها إشراقة فريدة لا سيما تحت الأضواء الصناعية. عيونهن الفتانة تقول لا، أو تنادى، أو تتكلم أو تبقى صامتة؛ مشيتن تعرف الطريق ببراعة، ولهن منطق رخم فيه من الغنج والرفة ما فى أكثر الأنغام رقة وغنجاً.

كلمات الثناء منهن يطرب لها الحليم بالغاً ما بلغ في الحلم. حركة منهن بالحاجب، قل نظرة خاطفة منهن، شفاهن المزمومة، كل ذلك يصيب أولئك الذين يتوقف حياتهم وسعادتهم عليهن بنوع من الرعب. مع فتاة صغيرة لا خبرة لها بشئون الحب وتتميلها الكلمات قد ينجح الإغواء؛ لكن مع هذا النوع من النساء يلزم للرجل أن يعرف، مثلما كان من المسيو دى جو كور، كيف يكتم صرخته وقد أغلقت الخادمة عليه باب الصوان حيث كان يختبئ فكسرت إصبعين من أصابعه. إن المرء يقامر بحياته إذا وقع في حب أولئك المنيرات القاهرات. ولعل ذلك هو السبب في أننا نفزع في حينه بكل جوارحنا، على هذا النحو كانت الكونتيسة دى لونتى.

أما فيليبو، أخو مارياتينا، فقد اقتسم مع أخته جمال الكونتيسة المعجز. ولكي لا نطيل، فإن هذا الفتى كان صورة حية لأنطونيوس بل أكثر غيداً. فكيف إذا اجتمع التقاصف في هذه الملامح الدقيقة اللطيفة للفتيان مع بشرة زيتونية وحواجب متميزة وعيون مخملية متقدة تشير إلى ما يحمله المستقبل من عاطفة رجولية وأفكار بطولية ! لنن يكن فيليبو قد نزل في قلب كل فتاة منزلة المثل الأعلى، فلقد خيم كذلك في ذاكرة كل أم كفضل هبة في فرنسا.

لم يأت الجمال إلى هذين الطفلين ولا المال ولا الذكاء ولا الفتنة إلا من قبل الأم وحدها. أما الكونت دى لونتى فقد كان ضحيلاً قبيحاً مجبوراً؛ أسود كأسباني، كثيباً كأنه أحد رجال البنوك. ومع ذلك فقد كان ينظر إليه على أنه سياسى عميق، ربما لأنه كان قليلاً ما يضحك وأنه يستشهد دائماً بأقوال مترنيخ^(*) أو ولنجنون^(*).

(*) - هو الأمير كليمنس فون (١٧٧٣ - ١٨٥٩) سياسى نمساوى، كان مستشار للنمسا في الفترة (١٨٠٩ - ١٨٤٨)، قارم الحركات التحررية في بلاده.

(*) - الدوق ولنجنون: سياسى ورجل دولة بريطاني، كان جنرالاً في الجيش وهزم بوناپرت في معركة واترلو (١٨١٥).

هذه العائلة الملغزة فيها من القدرة على استنهاض العقول كل ما فى قصيدة من قصائد اللورد بيرون، التى كانت صعوباتها تجعل كل فرد يفسرها بطريقة مختلفة: أغنية فى كل مقطع من مقاطعها غموض وجلال. إن حرص مسيو ومدام دى لونتى على ألا يقول شيئاً عن أصلهما وحياتهما الماضية وعلاقتهما بأركان الأرض الأربعة لم يبق مثاراً للاستغراب فى باريس زمناً طويلاً. ولعل كلمة فزباجن^(٧) لم تفهم فى مكان من الأرض خيراً من هذا. المال، فيها يستر كل شئ ويفنى عن كل شئ، ولو ملخبطاً بالنماء أو كان من مصدر غير شريف. ما هو إلا أن يعرف وجهاء القوم مقدار ثروتك حتى يتم لإدراكك مع أولئك الذين هم مكافئون لك فى المال، ولا يسألك أحد أن تريه شجرة للنسب لأنه يعرف أن ذلك يكلفه الكثير. وهنئاً للمغامرين كل فرص النجاح فى مدينة تحل فيها المشاكل الاجتماعية على نحو ما تحل للمعادلات الجبرية. كانت هذه العقلة، حتى على افتراض أن أصلها من الفجر، واسعة الثراء شديدة الجاذبية بحيث لا يجد المجتمع بأساً من التفاضل لها عن أسرارها القليلة. إلا أن الونتيين كان سرهم لسوء الحظ مصدرأ دائماً للفضول، كان أشبه بذلك لسر الذى تتطوى عليه روايات آن رد كليف.

البصّاصون، هؤلاء القوم الذين يشغلهم معرفة المكان الذى تشتري منه القشعدانات، أو يملأونك عن إيجار شققك حين يرونها تلفت الانتباه، لا حظوا مرة بعد أخرى ظهور آدمى غريب فى وسط الحفلات التى تقيمها الكونتيسة حفلات المناسبات أو الموسيقى أو الرقص أو الدعوات العامة. كان هذا الأدمى رجلاً. أول مرة ظهر فيها فى القصر كانت فى أثناء إحدى الحفلات الموسيقية، حين اندفع على ما يبدو إلى البهو بتأثير صوت ماريانينا الساحر.

(٧) - فزباجن: إمبراطور روماني عاش فى الفترة (من سنة ٧٩-٩٠ بعد الميلاد) وحكم خلال عشر سنوات من حياته (٦٩-٧٩).

"ضربة واحدة، أشعر بالبرد"، قالتها سيده كانت تقف مع صديق لها
بجوار الباب.

ترك الغريب الذى كان واقفاً بجوار السيدات المكان.

قالت السيدة بعدما ولى : "غريبة ! ها أنا أشعر بالدفء الآن. ستقول على
مجنونة، لكنى لن أستطيع أن أمنع نفسى من الاعتقاد بأن جارى، الذى كان يرتدى
السواد وانصرف الآن، كان السبب فيما شعرت به من البرد".

ظلت المبالغة المتأصلة فى هؤلاء الذين هم عليه المجتمع، زمناً طويلاً تنسج
لطرف الأفكار وأشنع الحديث وأحق النواذر عن هذا الأذى الغامض. فعلى أنه لم
يكن مصاص دماء أو غولاً أو إنساناً صناعياً على غرار فاوست وأرويين جونغلو
فقد قال أهل الولوج بالخيال الجامح إن فيه شيئاً من كل تلك الكائنات التى صورها
الخيال على هيئة بشرية. أحياناً يصادف المرء بعض الألمان الذين يقبلون هذه
النواذر المتقنة التى يُزجف بها الإفك البريسى على أنها حقيقة. لم يكن الغريب
شيخاً كبيراً. ولم يكن كثير من الفقهاء الذين اعتقلوا أن يقرروا مصير أوروبا كل
صباح فى عبارات بليغة ليحلو لهم أن يروا فى هذا الغريب إلا مجرماً كبيراً، إلا
حائزاً لثروة واسعة. بعض رواة الأقاصيص روى حياة هذا المعجوز وأدلو
بتفاصيل مثيرة بالفعل عن الشرور التى ارتكبها أثناء عمله فى خدمة مهرجا
ميسور^(٥). وبعض رجال الأعمال المصرفية، ممن فى طبيعتهم الروح الإيجلية،
اختلقوا قصة خيالية عن المال. قالوا وهم يهزون أكتافهم فى أسى: "هذا المعجوز
للمسكين هو tête génoise!"

"هل تفضل سيدى - من غير أن تكون قد تخليت عن الحرص - فتخبرنى بما
تعنيه بـ tête génoise?"

(٥) - ميسور: مدينة جنوب الهند، الاسم القديم لكاراتاكا.

"رجل، يا سيدى، على حظ عظيم من الثراء مكتسب على مدى العمر ويتوقف على عاقبته ما تحوزه علته من دخل".

وأذكر أنى استمعت عند مدام دى اسبارد إلى أحد المومنين المغناطيسيين وكان يقيم الأدلة، مستنداً على معلومات تاريخية مشكوك فيها إلى حد بالغ، على أن هذا الرجل العجوز المحفوظ فى الزجاج، لم يكن غير بلزامو الشهير المعروف باسم كاجليومسترو. وبناء على ما يرويه هذا الكيمائى المعاصر، فالمغامر الصقلى هرب من الموت وأمضى أوقاته فى تخليق الذهب لأحفاده. أخيراً، زعم مساعد مأمور فيريت أنه عرف هذا الأسمى والياً على مقاطعة سان جيرمان^(٢). هذه السخافات، وقد ألقيت بأساليب شائعة وبالنغمة الساخرة المميزة للمجتمع الإلحادى فى عصرنا، عملت على ألا تموت الشكوك الغامضة حول أسرة لونتى. وأخيراً، ومن خلال تواطؤ الظروف تواطؤاً غريباً، عزز أفراد الأسرة ظنون الجميع بقيامهم بتصرفات محيرة إلى حد ما تجاه العجوز، الذى عزت حياته على كل بحث.

فهذا الشخص كان كلما تخطى عتبة للحجرة التى يُظن أنه يشغلها فى قصر اللونتى، أحدث ظهوره فى العائلة شعوراً عظيماً بالتوتر. وربما قيل حينئذ إنه حدث ذو أهمية قصوى. ولم يكن مسموحاً لأحد غير فيليب وماريانا ودام دى لونتى وخادم مسن أن يساعد العجوز على المشى أو القيام أو الجلوس. كل منهم كان ينتبه إلى أقل حركة منه. بدا الأمر كأنما هو كائن مسحور تتوقف عليه سعادتهم أو حياتهم أو ثروتهم جميعاً. أهو الحب أم للخوف؟ لم يستطع أحد من عليه القوم هؤلاء أن يصل إلى أى ضوء يهديه إلى حل هذه المشكلة. كان عفريت هذه العائلة يطلع فجأة، من حيث لا يتوقع أحد، بعد اختفائه شهوراً بكاملها فى أعماق مخبأ سرى، وكان يظهر فى وسط البهو شأنه شأن ذلك النفر من الجن فى الأيام الغابرة الذين هبطوا من التلينات الطائرة ليقطعوا الشعائر التى لم يدعوا إليها. لم يكن بمقدور أحد حينئذ إلا البصاصين المتلهفين أعظم لهفة، أن يلحظ قلق سادة البيت

(٢) - مقاطعة فى شمال فرنسا تقع إلى الشمال الغربى من باريس.

الذى كان باستطاعتهم إخفاء مشاعرهم بمهارة غير عادية. إلا أن مارياتينا كانت، فى أثناء قيامها بإحدى الرقصات الرباعية الدائرية، تلقى، وهى الساخجة كعدها، أحياناً نظرة مذعورة على العجوز وهى تسترق إليه النظر بين الجموع. أو كان فيليبو يمرق بعطفه فى خفة خلال الحشد ثم يبقى إلى جواره متلطفاً متحيباً كأنما يخشى أن يودى اتصال الآخرين به أو أقل تنفس منهم إلى تحطيم هذا المخلوق الغريب. وتتخذ الكونتيسة موقعاً قريباً منهما، دون أن يبدو أنها تعتزم أن تلتحق بهما، ثم وهى تنف منه موقفاً يتسم بالعبودية مشوباً بالركة والخضوع والقوة، تتطرق ببضع كلمات ينصاع لها العجوز فى كل مرة تقريباً ويختفى تقوده هى أو بتعبير أدق تحمله. فإن لم تكن مدام دى لونتى موجودة، لجأ الكونت إلى ألف خطة تموهية للوصول إليه. إلا أنه كان يبدو أنه يجد عناءاً فى إقاعه فيعامله معاملة طفل مدلل تستسلم أمه لنزواته لتتجنب الفضائح. بعض الناس الذين كانوا أقل من غيرهم تهيئاً جازفوا بغير تروٍ وسلأوا الكونت دى لونتى، فتظاهر هذا الرجل الجليدى المتحفظ بأنه لم يفهمهم قط. وهكذا كف الجميع، بعد محاولات عديدة، كلها بغير جدوى بسبب حرص العائلة كلها، عن محاولة سبر أغوار هذا السر المكنون. الجواسيس المتملقون، وذوو الفضول العاطلون والمسيبيون كلهم كفوا عن مضايقاتهم بشأن هذا اللغز بعد أن أضنتهم المحاولات.

مع ذلك، لم نعدم فى هذه اللصالونات المتلألئة بالأضواء، وربما الآن، بعض الفلاسفة يقول بعضهم لبعض وهم يتناولون الأيس أو شراباً متلجأ أو يضعون كؤوس الخمر الفارغة على ملادة جانبية: "إن يكون مفاجأة لى إذا تبينت أن هؤلاء الناس لصوص. ويبدو لى أن الذى يخفى ولا يظهر إلا فى اليوم الأول من الربيع أو الشتاء، أو يومى الانقلاب للشمس إنما هو قتل... .."
 "أو محتال ...".

"كلاهما مواء. وأحياناً يكون سلب مال الرجل أشد من سلب روحه".

"سيدى، لقد راهنت بعشرين قطعة ذهبية، فيجب أن أحصل على أربعين".

"لكن ليس على المائدة ياسيدى غير ثلاثين".

"آه حسنا، أنت ترى إلى أى حد تختلط الجموع هنا. من المستحيل أن نلعب".

"فعلا... .. لكن لقد انقضت ستة شهور تقريباً حتى الآن منذ أن رأينا الروح.

أعتقد أنه على قيد الحياة؟"

"ها ! فى الأحلام"

هذه الكلمات الأخيرة نطقها بالقرب منى أناس لم أعرفهم، بينما كانوا ينصرفون، وبينما كنت أستعيد أفكارى المزوجة أبيض وأسود، حياة وموت. كنت أرجع البصر بمخيلتى اللصافية وكذلك عيى، للوراء وللأمام بين الحلقة، التى كانت قد بلغت أوج عظمتها، والمشهد القائم فى الحقيقة. لا أدرى إلى كم امتد تأملى فى هذين الوجهين من العملة الإنسانية؛ لكنى أفقت فجأة على ضحكة مكتومة من سيدة شابة. صُغِفَتْ لظهور الصورة التى بزغت أمامى. بفعل حيلة من حيل الطبيعة انبثق التفكير نصف الجنائزى الدائر فى عقلى، ثم برز حياً أمامى، طلع كما طلعت منيرفا من رأس جوبيتر^(١) طويلة وقوية، كان عمره مائة سنة وفى نفس الوقت اثنين وعشرين عاما. كان حيا وميتا. ظهر للعين أن العجوز الضئيل الذى هرب من حجرته كما يفر مجنون من زنزانته، تسال خلف حائط من البشر يستمعون إلى صوت مارياتينا وهى تنهى أغنية من أغاني تاتكريدى. بدا كما لو كان قد طلع من تحت الأرض مرفوعاً بالآلة رفع مسرحى. وقف برهة يحملق فى الجمع الذى ربما كان ضجيجهم يبلغ مسامعه. كان باستغراقه الذى تركز فى الأشياء كاستغراق الذين يسيرون وهم نائمون، فى الدنيا ولكن لا يراها. كان قد قفز على نحو فج إلى جوار واحدة من أكثر نساء باريس جاذبية، راقصة شابة لطيفة، رشيقة للتكوين، وجهها من تلك الوجوه التى كأنها فى الصباحة وجه طفل، قرنفلى وأبيض، رخص وشفاف

(١) - منيرفا: إلهة الحكمة عند الرومان. وجوبيتر: كبير آلهة الرومان.

بحيث لو نظر إليه إنسان لاخترقته النظرة كشعاع من الشمس يسير فى تلوج. كأننا هنالك قائمين معاً أمامى، متحدين، قريباً كل منهما إلى الآخر إلى حد أن الغريب كان يحف بها، بثوبها الشفاف، بأكاليها من الورود، بشعرها الناعم التجاعيد، بشفوفها الطافية.

كنت قد أتيت بهذه السيدة الشابة إلى حفل مدام دى لونتى. ولما كانت هذه أول زيارة لها للمنزل، فقد غفرت لها ضحكتها المكظومة، لكنى أومأت إليها بإشارة سريعة لاذت منها بالصمت تماماً وملأتها بالهيبة لجارها. جلست بجوارى. ولم يشأ العجوز أن يترك هذا المخلوق الجميل الذى ربط نفسه إليه بهذا النوع من العناد الصامت الذى يبدو بغير معنى وينخرط فيه الشيوخ الطاعنون فيبدون كالصبيان. ولكى يجلس قريباً منها اضطر إلى أخذ كرسي من الكراسى التى تطوى. كانت حركاته الواهية مفعمة بذلك الثقل البارد، بالتردد البليد الذى تتسم به حركات المشلولين. جلس على مقعده فى بطم واحتراس، وهو يهمهم بكلمات لا تفهم. كان صوته المتهرئ شبيها بصوت حجر يهوى فى بئر. أمسكت المرأة الشابة يدي بقوة، كأنها على شفا جرف هار، وارتعدت حين حول إليها هذا الرجل الذى كانت تنتظر إليه، عيني لا دفء فيهما، عيني ذواتي خضرة شاحبة كعرق لؤلؤ باهت.

"أنا خائفة" قالتها وهى تميل على أننى. قلت لها: "تكلمى كما يطيب لك، فهو لا يكاد يسمع".

"هل تعرفه؟"

"نعم".

استجمعت على الفور قدرا من الشجاعة يكفيها للنظر لحظة إلى هذا المخلوق الذى ليس له اسم فى لغة البشر، صورة بغير مادة، كائن بغير حياة، أو حياة بغير فاعلية. كانت واقعة تحت تأثير تلك الفضول المتوجس الذى يدعو النساء إلى البحث عن المخاطر، إلى للذهاب لرؤية النمرور المشدودة فى القيود، إلى النظر لأفأعى البر

العاصرة، مسببت لأنفسهن الفرع لأن هذه الأشياء قد حيل بينها وبينهن بأسوار ضعيفة. وعلى الرغم من أن العجوز الضئيل كان ظهره محدوبا كظهر أحد العمال، فإننا يمكننا أن نقرر بغير غناء أن شكله كان حتما طبيعيا في يوم من الأيام. وتدل نحافته المفرطة وأصابه النحيلة أنه كان أعيد دائما. كان يرتدى بنطلونا حريريا أسود يمدل على أخذه الخالية من اللحم في ثياب كأنه شراع فارغ. ولو كنت ممن يشتغل بطم للتصريح لاستطعت في للتو أن تتبين عليه أعراض السل النريع بالنظر إلى المسكين الذليلتين اللتين يقوم عليهما هذا الجعد الغريب، ولقلت هما عظمتان وضعتا كالصليب على شاهد من شواهد القبور. إن شعورا قاتلا ينشب في القلب إشفقا على الجنس البشري إذ يرى المرء ما تركه ضعف الشيخوخة على هذه الآلة الهشة. كان للغريب يرتدى صديريا أبيض من الكتان يعشى النظر لشدة ابيضاضه. والتمدل شريط من الشرائط الصفراء تكفى نفاسته لإثارة الحسد في قلب ملكة، تسدل حتى التحم في مسببة على صدره. غير أن هذا الشريط بدا عليه كالخرقة أكثر مما بدا كالطية. وفي منتصفه ماسة عظيمة كانت تشع كالشمس. هذه الأبهة العتيقة الطراز، هذه الجوهرة الفريدة والماسخة، جعلت وجه هذا المخلوق أكثر شذوذا حتى من ذي قبل. كان المشهد جنيرا برسم بورترية. هذا الوجه المظلم كان نائى العظام، وكل شيء فيه ممصوصا. النقن كان غائرا والأصداغ غائرة، والعينان اخفتا داخل كهفين مُصْفَرَيْن. وبرزت عظام الفكين بسبب نحوله الذى لا يوصف، فصنعتا تجاويف في وسط كل خد من الخدين. هذه للتشوهات أحدثت، وقد أضاعها الشموع تقريبا، ظللا وانعكاسات غريبة نجحت في محو كل أثر للخصائص الإنسانية من على وجهه. وأصغت المسنين بشرة وجهه الصفراء اللذيلة إلى جمجمته حتى صارت مغطاة في جميع أنحاءها بتجاعيد كثيرة دائرية كنواثر الأمواج في بركة ألقى فيها طفل بحصاة، أو تجاعيد على شكل نجوم كأنما هي زجاج نافذة مشروخ، وهى في كل ذلك غائرة ومتجاورة كأطراف الصفحات في كتاب مفلق. بعض للعجايز صالحون ابورتوريهات أكثر رعباً من ذلك؛ غير أن الذى ساهم أكثر من سواء فأعطى الشيخ الذى طلع أمامنا

شكل مخلوق صناعي، كان الأحمر والأبيض اللذين يلعب بهما. أخذت حواجبه لمعة كشفت عن أنهما رسمتا رسماً. وكانت جمجمته الموميائية لحسن حظ العيون التي تتقذى برؤية هذا الحطام مغطاة بببروكة شقراء شهدت عقائصها التي لا تحصى، بخيلاء مبالغ فيها. وفيما عدا ذلك فالحلى الذهبية المتكيلة من أنثيه، والخواتم التي كانت أحجارها الكريمة تنفذ في أصابعه للذابلية، وسلسلة الساعة التي كانت تبرق كالماسات في عقد حول جيد امرأة، كلها كانت تؤكد تأكيداً قويا على الدلال الأنتوى للغواني في هذا الكائن الفلفتاز ماجورى. كانت تنزّ منه، هو للصامت الساكن كتمثال، الراحة العطنة لملايس قديمة يستخرجها ورثة إحدى الدوقات لعمل حصر بالتركة. وعلى الرغم من أن العجوز كان يدير عينيه جهة الجمهور، فقد بدا أن حركة هذين الفلكيين العاجزين عن الرؤية تتم بواسطة خدعة لا ترى؛ حتى إذا استقرت العينان على شيء ما، خيل للناظر إليهما أنهما ما تحركتا قط. أن ترى بجوار هذا الحطام الإنساني امرأة شابة رقبته عارية وبيضاء وكذلك صدرها ونراعاها، جسدها في عفوان جماله، وشعرها يطلع من جبين يشبه المرمر ويلهم الحب، وعيناها لا تستقبلان الضوء بل ترسلانه، ثم هي الناعمة للصباح، تبدو خصلاتها المتموجة الطافية وأنفاسها الحلوة جائمة جداً، وصلبة جداً، وقوية جداً على هذا الطيف، على هذا الرجل من تراب: آه ! هنا الموت والحياة حقاً، قائمين في لوحة فانتازية من الأرابيسك، نصفها كُمير^(٢) مرعب، ومن الوسط فما فوق يظهر الجزء الأنتوى الإلهي. هكذا دار تفكيرى.

"ومع ذلك فزيجات كهذه غالباً ما تقع في العالم،" هكذا قلت لنفسى.

"إن له رائحة كرائحة المقابر،" هفتت الشابة المذعورة ملتصقة بى طلباً للحماية، والتي دلتى حركاتها القلقة أنها خائفة. استمرت قلقة: "ياله من منظر مرعب" "لا أستطيع للبقاء هنا أكثر من هذا. إن رددت إليه للبصر مرة أخرى، فسيق فى اعتقادي أن الموت نفسه قد جاء يطلبنى. هل هو حى؟"

(٢) - الكمير : كائن خرافى له رأس أسد وجسم شاة وذنب حية.

حاولت أن تتواصل مع الظاهرة بتلك الجراءة التي تستطيع المرأة أن
تستخرجها من قوة رغباتها؛ لكنها تصيبت عرقاً بارداً، لأنها لم تكد تلمس العجوز
حتى سمعت صرخة كالصليل. اتبعث هذا الصوت الحاد، إن كان صوتاً أصلاً، من
حجرة تيبست تقريباً. ثم سرعان ما أعقبته سعة لوتعاشية صغيرة لها رنين خاص
كسعال الأطفال. نظرت ماريانينا وفيليبو ومدام دي لونتى فى اتجاهنا حيث
الصوت. كانت نظراتهم كسهام البرق. ودت السيدة للشابة لو ساخت فى قاع السين.
أخذت نزاعى واتجهت بى إلى غرفة جانبية. أضح الرجال والنساء والناس جميعاً
الطريق لنساء، حتى انتهينا إلى حجرة فى نهاية الحجرات العامة صغيرة
شبه مستديرة. ألقت رفيقتى بنفسها على الأريكة وهى ترتعش من الخوف وقد
دُهِلت عما حولها.

"سيدي، أنت مجنونة." هكذا قلت لها. أجابت بعد لحظة من الصمت كنت
أفكر فيها خلالها معجبا: لكن، أهى غلطتى أنا؟ لماذا تسمح مدام دي لونتى
للأشباح بالتجول فى منزلها؟

"اسكت" قالتها بتلك النغمة الشديدة الساخرة التي تصطنعها للنساء بسهولة
حين يردن أن يكون الحق فى صفهن. صاحت وهى تنظر حولها: "يا لها من حجرة
جميلة، الحرير الأزرق يصنع دائماً هذه الستائر الرائعة. كم هى منعشة؟ أوه
كم هى لوحة جميلة!" قالت ذلك وهى تنهض لتقف أمام لوحة زيتية موضوعة
فى إطار فخم.

وقفنا لحظة نتأمل هذا الإعجاز الذى بدا كأنما رسمته ريشة من وراء الغيب.
كانت الصورة لأدونيس مضطجعا على فروة أسد. السراج الذى كان يتدلى من
سقف الحجرة فى كرة من المرمر أضاء اللوحة بوهج ناعم أشاح لنا إدراك كل ما
فى الرسم من جمال.

"هذا المخلوق الكامل، أله وجود؟" سألتني بعد أن قامت، وعلى وجهها ابتسامة ناعمة من الرضا، بفحص اللطافة البديعة لخطوط الكفاف^(٤)، وفحص الوضع الذي اتخذته الجسم والألوان والشعر. باختصار قامت بفحص الصورة برمتها.

"كثير هذا الجمال على رجل" قالت ذلك بعد فحص ما كان يقل عن فحصها إحدى المناقشات.

آه ! كم شعرت حينئذ بالغيرة: شئ لو أراد أحد الشعراء أن يجعلنى أصدقته لذهبت محاولته هباءً، الغيرة من نقوش، من صور يبلغ للفنانون فى إبراز الجمال الإنسانى فيها جرياً على المبدأ الذى يجعلهم يبلغون بكل شئ مبلغ المثال. أجبتهـا: "إنما هو بورتوريه، صنعتة موهية فيان" لكن ذلك الرسام العظيم لم ير الأصل قط، ولو علمت أن هذه اللطع مأخوذة عن تمثال امرأة لربما خفت إعجابك بها".

"لكن من هو؟"

ترددت. داهمتنى: "أريد أن أعرف". قلت: "أعتقد أن هذا الأونيمس هو... .. أحد أقارب مدام دى لونتى".

كنت أشعر بالوخز لرؤيتها مستغرقة حتى النخاع فى تأمل هذه الصورة. جلست فى صمت، فجلست بجوارها وتناولت يدها وهى ما تشعر ا منمى من أجل صورة ! فى هذه اللحظة قطع الصمت وقع أقدام امرأة كلن لثوبها خفيف. دخلت ماريانينا الشابة وكلماتها البريئة تضفى عليها من السحر أكثر مما يضى جمالها وثوبها الفاتن، كانت تمسير ببطء، وبغاية الأم وحذب الابنة كانت تقوم على حراسة الروح المكسوة بالثياب الذى جعلنا نفر من حجرة الموسيقى والذى كانت تقوده وترأقبه بقلق ظاهر وهو يتوجه على قدميه الواهنتين. اتجهـا معاً بشئ من العناء نحو باب مخبوء وراء ستارة ذات نقوش. هنالك دقت ماريانينا بلطف. وفى الحال

(٤) - خطوط الكفاف contour هى الخطوط الخارجية التى ترسم حدود الصورة.

ظهر لهم، كما لو كان ذلك بسحر ساحر، رجل طويل جهم، شئ كعفريت العائلات. وقبل أن تعهد الطفلة بالشيخ إلى حارسه المسمى قبلت الجثة المتحركة باحترام، ولم تكن ربتتها الساخنة تخلو من ذلك الملق اللطيف الذى تعرف أسرارُه نسام موهوبات.

"وداعاً، وداعاً" قالت ذلك بكل ما فى صوتها الشاب من عذوبة.

أضفت على المقطع الأخير لثغة نطقت بها على نحو معجز، لكن بصوت ناعم كأنما لتضفى تعبيراً شعرياً عما يجيش بفؤادها من عواطف، فإذا بالشيخ، وقد دأبته ذكرى قيمة من الذكريات، يقف على عتبة المخبأ المسمى. سمعنا حينئذ خلال الصمت التتهيدة الثقيلة التى انطلقت من صدره: أخذ أجمل الخواتم التى زينت أصابعه الهيكلية ووضع بين يدهى ماريانينا. انفجرت الفتاة الصغيرة فى الضحك وأخذت الخاتم ووضعت فى إصبعها فوق القفاز؛ ثم أسرع فى اتجاه الصالون الذى كانت تسمع منه الترتيبات الافتتاحية لإحدى الرقصات الرباعية. وقع بصرها علينا:

"آه، لقد كنتم هنا." قالت ذلك وقد احمرت وجنتاها.

بدا عليها أنها بسبيل أن تقوم باستجوابنا، لكنها جرت نحو زميلها وقد ظهر عليها الاستياء الذى لا يبالي الصغار أن يظهروه.

"ما معنى ذلك؟" سألتنى رفيقتى الشابة. "أهو زوجها؟ لا بد أننى أحلم. أين أنا؟"

أجبت: "أنت، أنت يا سيدتى، عالية، كمهلك، أنت يا من تعمين أخفى المشاعر خير فهم، يا من تعرفين كيف تنفثن فى قلب الرجل أرق العواطف ثم لا تجهزينها ولا تقضين عليها فى مهدا، أنت يا من تأسين لآلام القلوب ويا من تجمعين ألمعية لمرأة باريسية وعاطفة لمرأة إيطالية أو ألبانية —".

أدركت السخرية المرة في كلامي؛ عندئذ قاطعتني دون أن يبدو أنها قد سمعت: "أوه، أنت تصبني على نورك أنت. يا للاستبداد ! أنت لا تريدني لنفسى !" صحت مأخوذاً بقسوتها: "آه، أنا لا أريد شيئاً. هل صحيح على الأكل أنك تستمتعين بسماع حكايات عن الرغبات القوية التى تنفثها فى قلوبنا نساء الجنوب الفاتنات؟"

"نعم، وإذا؟"

"وإذا سأطرق بابك غداً فى حوالى التاسعة وكشف لك عن هذا اللغز."

أجابته: "كلا، أريد أن أعرف الآن."

"أنت بعد لم توجيى لك حق الطاعة عندما تقولين: أريد."

قالت بدلال بورث الجنون: "الآن لدى رغبة جارفة لمعرفة السر. غداً ربما لم أصغ حتى لكلامك."

ابتسمت واقتربا؛ هى شامخة تماماً كعهدا، مستعصية تماماً كعهدا، وأنا أحقق تماماً كعهدى. هى لها الجراءة على أن تراقص ضابطاً شاباً رقصة الفالمن، وأنا متروك للغضب والعبوس والإعجاب والحب والغيرة، بدورى.

"إلى الغد" قالت ذلك وكنا فى حوالى الثانية صباحاً وهى تترك الحفلة. حدثت نفسها: "لن أذهب، سأنفذ يدى منك. أنت قلب أكثر منى، وربما أقوى خيالاً لكف مرة."

فى المساء التالى كنا جالسين معاً وثيران من أماننا، فى صالون صغير لطيف، هى على أريكة منخفضة، وأنا على الوسائد عند قدميها تقريباً وعيناي أسفل من عينيها. كان الشارع هدناً والمصباح يرسل ضوءاً ناعماً. كانت أمسية من تلك الأمسيات التى تسعد الروح، وتلك اللحظات التى ما كان لها أن تنسى، وتلك الساعات التى تنقضى فى سلام ورغبة، أمسية فتنتها مصدر فيما بعد للأسمى الدائم، حتى لو كنا أكثر سعادة. من ذا الذى يستطيع أن يمحو الانطباع الصافى لمشاعر الحب الأولى؟

قالت: "حسناً. إني مصفية".

"لا أجرؤ على المشروع. إن في القصة فقرات خطيرة على من يرويهها، فإذا صرت شديد التأثير فعليك أن توقفي".

"تكلم"

"سمعاً وطاعة"

أخذت في الكلام بعد فترة توقف: إرمنت - جان سراسين، كان الابن الوحيد لأحد المحامين في فرانك - كومتيه^(١). كان الأب قد جمع دخلاً من ستة آلاف أو ثمانية آلاف جنيه؛ ثروة من عرق الجبين كانت تعد في ذلك الوقت في الأقاليم ثروة ضخمة. ولما لم يكن لسراسين الكبير غير ولد واحد وكان حريصاً ألا يهمل شيئاً يتصل بتعليمه، فقد كان يأمل أن يجعل منه قاضياً، وأن يمتد به العمر حتى يرى في شيخوخته حفيد مائتو سراسين فلاح سان - ديبه جالساً تحت النيلوفر خلال بعض الجلسات القضائية حالماً بالعظمة الكبرى للقانون. غير أن السماء لم تكن قد ادخرت للمحامي هذه للمتعة.

بعد أن عهد بمراسين الصغير إلى الآباء اليسوعيين (الجزويت) في سن مبكرة، ظهرت منه دلائل على عفوان غير عادي، كانت له طفولة رجل موهوب. ولم يكن يقبل إلا على دراسة ما يعجبه، وكثيراً ما كان يتمرد، وأحياناً كان ينفق الساعات منهمكاً بغير توقف في تفكير مشوش، وأحياناً أخرى حالماً بأبطال هوميروس. فإذا ما قرر أن يروح عن نفسه أقبل على اللعب بقلب مستمت. كان إذا نشب بينه عراك وبين أحد من أصدقائه لم يكد للعراك ينجلي بغير نداء. فإن كان هو أضعف الاثنين شد على غريمه فعضه. شخصيته الغريبة التي توزعها الإيجابية مرة والسلبية مرة أخرى والتي لم تكن بالمرونة ولا الذكاء المفرط، جعلت

^(١) إليم في شرق فرنسا.

مدرسيه يحذرونه مثل زملائه. كان، بدلاً من أن يتعلم مبادئ اللغة الإغريقية، يرسم قداسة الأب وهو يقوم بشرح قطعة لهم من ثيوسينديز، أو يرسم سكتشاً لمدرس الرياضيات أو معلميه الخصوصيين أو الأب المسئول عن النظام، ثم كان يشخبط على الحيطان رسومات لا شكل لها. وفي الكنيسة، بدلاً من أن يرتل صلوات الرب، يتلوه خلال القداس ببرى المقاعد؛ أو يحفر صورة مقدسة على قطعة يسرقها من الخشب. فإن أعوزه الخشب أو الورق أو أعوزته أقلام الرصاص، استعان بفتات الخبز على إخراج أفكاره. ودائماً كان يترك وراءه رسومات بذيئة، سواء وهو ينسخ الشخصيات الموجودة في الصور التي تزين خورس الكنيسة^(٧) أو وهو يرتجل من خياله، رسومات كان القساوسة من الآباء يرتاعون لما فيها من فجور جنسى. أما الكبار من الآباء اليموسيين، فقد جرى على ألسنة المسوء أنهم كانوا يتهجون بها. وأخيراً فقد طرد حسبما تردد في المدرسة، لقيامه في أثناء انتظاره لدوره أمام كرسي الاعتراف يوم الجمعة الحزينة، بنحت عصا ضخمة من الخشب على هيئة المسيح. كان الفجور الذي ظهر عليه للتمثال صارخاً إلى الحد الذي لا يمكن معه السكوت عن معلقة الفنان. وليته لم يكن بالوقاحة التي جعلته يضع هذا الشكل الذي لا يخلو من سخرية على قمة الدير.

بحث سراسين في بلريس عن مأوى يلوذ به من لعنة أبيه. ولما كان صاحب إرادة من تلك الإرادات القوية التي لا تلين لعقبة، فقد نزل على ما أمرته به عقيرته والتحق باستوديو بوشاردون^(٨). كان يعمل محابة النهار فإذا أظلم المساء خرج يتسول ما يعينه على العيش. وسرعان ما أدرك بوشاردون، وقد راعه ما أحرزه الفنان من تقدم راعه كذلك ذكاؤه، ما كان عليه من فقر، فمد له يد للعون، وازداد حبه عليه حتى صار يعامله كما لو كان ابنه هو. ثم حين تكشفت عقيرة سراسين في عمل من تلك الأعمال التي تناضل فيها الموهبة التي ينجلي عنها المستقبل -

(٧) - الموريس: جزء من الكنيسة يجلس فيه المفتون.

(٨) - رسام فرنسي مشهور.

تتناضل بكل ما فى الشباب من فورة، سعى بوشاردون صاحب القلب العطوف إلى أن يعيده إلى كنف المحامى العجوز. وأمام مكانة النحات المشهور سكن الغضب الأبوى. طار فرحاً لأنه أعان على ميلاد رجل عظيم من رجال المستقبل. وفى غمرة النشوة التى بعثها غرور تم إرضاءه، وهب المحامى البخيل لابنه ما يعينه على أن يشق لنفسه مكاناً محترماً فى المجتمع. وكان للدراسات الطويلة الشاقة التى يتطلبها فن النحت أثرها فى ترويض طبيعة مراسين الطائشة وعبقريته المتوحشة. كان بوشاردون إذا رأى نذر العنف الذى تنفجر به الانفجالات فى هذه الروح الشابة التى ربما كانت مستعدة لهذه الانفجالات استعداد مايكل انجلو، يرشد طاقته بتركه للكبح المستمر. ونجح فى السيطرة على ما كان فيه من تهور شديد بمنعه من العمل؛ بأن كان يقترح عليه ما يصرفه عنه كلما رأى فكرة ما تجرفه بقوتها، أو بأن يعهد إليه بعمل ما كلما لاح أنه قد بلغ النقطة التى سيسلم نفسه فيها إلى التلف. وعلى أى حال فقد كانت الرقة هى دائماً أقوى سلاح يؤثر به على هذه الروح المتوتبة، ولم يكن للسيد على تلميذه من سلطان أقوى من سلطان العطف الأبوى الذى كان يحرك فيه الشعور بالامتنان.

فى الثانية والعشرين انتزع سراسين بحكم الضرورة من الهيمنة الرشيدة التى بسطها بوشاردون على نفسه وعلى عاداته. فقد جنى ثمار عبقريته بالفوز بجائزة النحت التى أسسها الماركيز دى ماريجنى، أخو مدام دى بومبادور، الذى فعل الكثير من أجل الفنون. وأشد ديدرو بالتمثال الذى صنعه تلميذ بوشاردون على أنه قطعة فنية من الطراز العالى. وودع نحات الملك، بحزن بالغ، فتى يافعاً فى طريقه إلى إيطاليا، كان قد أبقاه فى جهل تام بحقائق الحياة.

كان سراسين قد ظل ست سنوات يعيش مع بوشاردون فى بيته ذا هوس بفنه مثلما كان مقدراً لكانوفا من بعده، يستيقظ فى الفجر ثم يتوجه إلى الاستوديو، فلا يخرج منه إلا وقد هجم الليل، ولا يعيش إلا مع ربة الفنون. كان إذا ذهب إلى

الكوميدى فرانسيذ ذهب إليه مع سيده الذى كان يأخذه معه. لم يشعر بالارتياح عندما ذهب عند مدام جيوفرين والطبقة الراقية فى المجتمع التى كان بوشاردون يحاول أن يقدمه إليها، حتى إنه أثر أن يبقى وحيداً، واحتجب عن ملذات تلك الحقبة الماجنة. لم يكن فى حياته غير التخت وغير كلونيلد نجمة الأوبرا. وحتى ذلك لم يدم، فقد كان سراسين أقرب إلى القبح، وكان زرى الملبس دائماً، كما كان يترك طبيعته على سجيته، ويترك حياته الخاصة على غاية من اللقوضى حتى إن ربة الجمال المعروفة تخلت سريعاً عنه خوفاً من وقوع كارثة وتركته لحب الفنون. وبهذا الخصوص خرجت صوفى أرنولد بإحدى لفتاتها الماثورة، فقد اعترفت فيما اعتقد باندھاشها من أن صاحبها قد تمكن من الانتصار على فن صناعة التماثيل.

خرج سراسين إلى إيطاليا فى ١٧٥٨. وفى أثناء الرحلة ارتسمت فى خياله الصافي نيران تقع تحت سماء متوهجة على مرأى من الأتصاب التذكارية البديعة التى يتوقع وجودها فى مسقط رأس الفنون. أعجبته التماثيل وتساوير المصيص (الفرسكو) واللوحات الزيتية، وجاء إلى روما يحذو الإلهام وتملؤه الرغبة فى أن يحفر اسمه بين اسمى مايكل انجلو والمسيو بوشاردون. ومن أجل ذلك قام فى البداية بتقسيم وقته بين مهام الاستوديو وبين فحص أعمال الفن التى تزخر بها روما. كان قد أمضى بالفعل أسبوعين فى حالة الانتشاء التى تجتاح العقول الشابة لدى رؤية ملكة الأبنية الأثرية، حين ذهب ذات مساء إلى تياترو الأرجنتين الذى تجمع أمامه حشد هائل من البشر. استقهم عن أسباب هذا التجمع فهتف كل إنسان باسمين اثنين: زمينلا! جوميللى! دخل وأخذ لنفسه مكاناً فى المقاعد الأمامية منحشراً بين اثنين من الرهبان ظاهر عليهما البدانة؛ إلا أنه كان محظوظاً لقربه تماماً من خشبة المسرح. ارتفع الستار، وسمع لأول مرة فى حياته تلك الموسيقى التى أثنى له المسيو جان جاك روسو على مباحجها بعبارات بليغة فى إحدى أمسيات البارون دى هولباخ. الأسلوب المتميز للحن المذهل لجوميللى شحذ - إذا جاز

التعبير - حواس النحات الشاب. بقى معقود اللسان ساكن الحركة، لا يشعر حتى بأنه محشور بين الراهبين. كانت روحه قد وثبت إلى أنذبه وعينيه، وبدا كأن كل مسامه تسمع. وفجأة انطلقت عاصفة من التصفيق هزت المكان تحيي قدوم مغنية الأوبرا الأولى (البريمادونا). أقيمت فى دلال أنشوى نحو مقدمة المسرح وحيث الجمهور فى جمال ليس له حدود. الأضواء، والحماس الشامل، والخدع المسرحية، والأبهة فى أسلوب الثياب الذى كان جذاباً تماماً فى تلك الأيام، كل ذلك تواطأ لصالح المرأة. أخذ سراسين يصيح فى سرور.

اندھش فى تلك اللحظة للجمال المثالى الذى بقى حتى ذلك الوقت يتحرى عنه فى الحياة، باحثاً عن استدارة ساق مثالية فى موديل من الموديلات لا يسعف، وباحثاً فى آخر عن تكوير صدر؛ وفى غيره عن أكتاف بيضاء، ثم مستعيناً آخر الأمر بجيد لفتاة، ويدين لامرأة، وركبتين ملمباوين لطفل، من دون أن يصادف أبداً تحت سماء باريس الباردة تكوينات بلاد اليونان القديمة الغنية الحلوة. للزمينلا أرتة تلك التكوينات الأثنوية البديعة التى كان يتحرق شوقاً إليها، أرتة أياها متحدة معاً حية متناسقة، تلك التكوينات التى لا حكم أفسى عليها من الفنان ولا أكثر منه انبهاراً بها فى الوقت نفسه. كان اللم منها معبراً، والعينان ناطقتين بالحب، والبشرة شديدة الابيضاض. وبالإضافة إلى كل هذه التفاصيل التى تبلغ بالرسم قمة السعادة، كانت كل الأعاجيب التى جمعتها تلك النماذج لفينوس التى شادتها أزاميل الإغريق. لم يسأم الفنان من الإعجاب باللطف المنعدم النظير الذى شددت به الذراعان إلى اللجذع، أو الإعجاب بالأنف، وبيضاوية الوجه التى بلغت مبلغ الكمال، ونقاء خطوط الكفاف المشرقة، لم يسأم من الإعجاب بتأثير الرموش الكثيفة المستديرة التى اصطفت فوق جفون نقيض حيوية وامتلاء. كان هذا شيئاً أكثر من امرأة، كان أثراً فنياً. فى هذا التكوين للذى لا أمل فيه، حب خليف بأن يبلغ بأى رجل قمة السعادة، وصنوف من الجمال خليفة بإرضاء ذوى الحس الانتقادى. للتهم سراسين بعينه تمثال بيجماليون بعد أن هبط عن قاعدته. وأرسلت للزمينلا صوتها بالغناء فكلفت

النتيجة كهذيان الحمى. شعر الفنان ببرودة، ثم أحس بمخونة أخذت تخز فجأة فى أعماق أعماق وجوده، فى الذى نسميه للقلب افتقاراً إلى وجود كلمة أخرى. لم يحرك يديه بالتصفيق، لم ينبس بكلمة، كان يخوض إحساساً بموجة من الجنون، بنوع من الشعور العارم يغلبنا على أنفسنا فى تلك السن التى تتطوى فيها الرغبة على شئ شيطانى مخيف. أراد سراسين أن يثب إلى خشبة المسرح ويحوز هذه المرأة: كانت قوته، وقد تضاعفت مئة مرة بفعل اكتئاب نفسى يستحيل شرحه، لأن تلك الظواهر إنما تحدث فى منطقة لا تقع تحت ملاحظة العين، كانت على وشك أن تعلن عن نفسها بعنف مؤلم. كان لو نظر إليه أحد حسبه مغشياً عليه. تهاوت الشهرة، والمعرفة، والمستقبل، وتهلوى الوجود، والمجد، وكل شئ.

"أن تنظر بحبها أو أن تموت" كان هذا هو الحكم الذى حكم به سراسين على نفسه. كان فى حالة من السكر التام بحيث لم يعد يرى المسرح أو النظارة أو الممثلين، أو يسمع الموسيقى، فضلاً عن ذلك فإن المسافة التى قامت بينه وبين الزميين لم يعد لها وجود. كان قد تملكها، تسمرت عيناه عليها، عدها من أشياءه. كانت قوة عصاها أن تكون شيطانية قد منحتة للقدرة على أن يحس من هذا الصوت بالأنفاس، وأن يشم رائحة المسحوق المعطر الذى يغطى شعرها، ويرى الأسطح المستوية لوجهها، وأن يعرف عدد الشرايين الزرقاء التى تظل بشرتها الحمرية. وأخيراً فقد هجم هذا الصوت المنساب، صبوحةً فضياً فى جرسه، طرياً كخيوط صنع من أرق أنفاس النسيم، هجم مدوياً وغير مدو، مجتمعاً كالشلال ومتفرقاً، هجم على روحه بقوة جعلته مراراً عديدة يطلق صرخات لا إرادية تسليخت منه تحت تأثير مشاعر السرور الجارفة التى كلما تجود بها الانفعالات الإنسانية. كان عليه أن يترك المسرح فى الحال. أبى ساقاه المرتعشتان أن تعيناه تقريباً؛ فقد كان موهناً ضعيفاً كرجل مرهف أسلم اللعان لغضب طاغ. كان قد ذاق سروراً، لم ربما كان عانى عناء حاداً، تسربت حياته معه كما يتسرب للماء من إناء مكسور. شعر بالخواء فى داخله، بإعياء، كالإعياء الذى يأخذ أولئك الذين يستردون عافيتهم بعد مرضٍ شديد.

جلس على نيلام إحدى الكنائس وقد اكتسحه حزن لا يمكن شرحه. هنالك استسلم، وقد أسند ظهره إلى أحد الأعمدة، لتفكير مشوش كأنه فى حلم. كان قد أصيب بسهم الهوى. فى عودته إلى مسكنه أخذته نوبة نشاط من تلك النوبات التى تكشف لنا عن وجود عناصر جديدة فى حياتنا. حاول، وهو الفريسة لحمى الحب الأول هذه، الناشئة بين كل من المرور والألم بنسبة متساوية، أن يهدئ من جزعه وحمي هنيئه برسم الزمبيلا من الذاكرة. كان ذلك نوعاً من التفكير المجسد. فى صفحة من الصفحات ظهرت الزمبيلا فى ذلك الوضع الهادئ الفاتر الذى كان يفضلها رافائيل وجيورجيون وكل رسام عظيم. فى صفحة أخرى كانت تثير وجهها عقب انتهائها من أداء غنائى، فيدت كأنها تستمع إلى نفسها. رسم سراسين استكشفت لصاحبته على كل وضع. رسمها حاسرة الوجه، جالسة، وواقفة، ومضطجعة، خالية القلب وولهي، مجسداً بأقلامه المحمومة كل فكرة نزقة يمكن أن تثب إلى عقولنا حين نفكر بشغف فى امرأة. إلا أن أفكاره المحمومة تجاوزت حدود الرسم، فرأى الزمبيلا وتكلم معها وتضرع إليها، وقضى ألف علم من الحياة والسعادة معها بوضعها فى كل وضع يمكن تخيله، بأن كان باختصار يأخذ عينات من المستقبل معها. فى اليوم التالى أرسل خادمه ليمسأجر له مقصورة بجوار خشبة المسرح للموسم كله. ثم أخذ، شأن كل الفتيان ذوى النفوس المشبوبة، يضخم لنفسه صعوبات المشروع، فغذى مشاعره أولاً بمتعة الإعجاب بصاحبته التى لا يقف دونها عائق. هذه الفترة الذهبية للحب التى نتمتع خلالها بمشاعرنا أنفسها والتى نكاد فيها نكون سعداء بأنفسنا لم يكن مقدراً لها أن تدوم طويلاً بالنسبة لسراسين. لقد أخذته الأحداث على غرة وهو بعد لم يزل تحت تأثير هذا الهوس البكر، للفج والمفعم بالحيوية على حد سواء. فى مدى أسبوع عاش عمراً، يقضى الأصابع فى عجن العجينة التى سيسوى بها الزمبيلا، برغم ما كان يسترها من خمار وجيبات ومخصرات ووشاحات. وفى الأمسيات يخلق لنفسه، وقد اقتيد قبل الوقت إلى مقصورته، ضرباً من السعادة فيه ما يشتهى من الغنى والتنوع، مستلقياً على أريكة وحده مثل تركى تحت تأثير الأفيون. وفيما عدا ذلك لم يسمح التحلث الذى كان

انطوائيا لأصدقائه بالتطفل على خلوته التي كانت معمورة بالصور المتخيلة، مزدانة بهلوس الأمل، مقعمة بالمعدة. كان حبه شديدا وبدائياً، لدرجة أنه ذاق كل مشاعر التردد البريئة التي تهجم علينا حين نحب للمرة الأولى. وعندما أخذ يدرك أنه عما قليل سيتوجب عليه أن يتصرف، أن يخطط، أن يتحرى أين نقيم الزمينا وهل لها أم أو عم أو معلّم أو عائلة، أن يبحث باختصار عن طرق توصله لرويتها والكلام معها، كانت هذه الأفكار العظيمة الطموح تجعل قلبه يتورّم ألماً حتى كان يؤجلها لما بعد، مستخرجاً من ألمه الحمسى ارتياحاً كالذي كان يستخرجه من مسراته العقلية.

"لكن"، قاطعتني مدام روشفيد "لا أرى أى شئ حتى الآن عن ماريانينا أو عن العجوز الضئيل".

صرخت بصبر نافذ كمؤلف اضطر أن يفسد مشهداً مسرحياً: "إنك ماترين سواء".

استأنفتُ بعد فترة من التوقف: ظلّ مراسين أياًماً عديدة، يظهر في مقصوريته بالتزام شديد ونمت عيناه عن حب لو أن هذه المغامرة حدثت منه في باريس لكان كلفه بصوت الزمينا مما يعرفه أهل باريس جميعاً، إلا أنه في إيطاليا يذهب كل إنسان يا سيدتي إلى المسرح من أجل نفسه هو، بعواطفه هو، باهتمام صادق يمنعه من التجسس بمنظير الأوبرا. ومع ذلك فإن حماس الفنان لم يخف على ملاحظة المغنين طويلاً. ورأهم للفرنسي ذات مساء يضحكون عليه من وراء المسرح. لقد كان من العسير التنبؤ أى تصرف متهور لم يكن مراسين ليقدم عليه، لولا ظهور الزمينا على خشبة المسرح. رمت مراسين بنظرة من تلك النظرات البليغة التي غالباً ما تقضى بأشياء أكثر مما تريد لها للنساء أن تقضى. كانت هذه النظرة بوحاً كاملاً. فاز مراسين بالحب !

"لئن كان ذلك مجرد نزوة" هكذا حدث نفسه متهماً صاحبته أصلاً بالتحمس الزائد، "فهي لا تعرف ما تجره على نفسها. وإني لأرجو أن تدوم نزوتها ما دمت حياً".

في تلك اللحظة أفاق الفنان على ثلاث طرقات خفيفة على باب مقصورته. فتح الباب ودخلت امرأة عجوز عليها ممحة من الغموض. قالت: "أيها الشاب، إن كان لك في المعادة فالتزم للحرص. ارتد معطفك، والبس قبعة تتعدل إلى عينيك؛ ثم كن في فيادل كورسو أمام فندق أسبانيا في حوالى العاشرة مساءً".

"ساكون هناك" قلها وهو يضع في اليد المتغضنة للوصيفة العجوز جنبيين.

غادر مقصورته بعد أن بعث بإشارة إلى الزمبيللا التي خفضت أجنحتها للناعسة في ارتياح، شأن امرأة مرها أنها فهمت أخيراً. حينئذ أسرع إلى بيته ليتأنق في ثيابه ما شاء. وفيما هو يغادر المسرح أخذ بترأعه رجل غريب، همس في أذنيه: "خذ حذرك أيها الفرنسي، فهذه مسألة حياة أو موت. إنها تحت حماية الكاردينال سيكوجنارا وهو لا يتسامح".

في تلك اللحظة لو أن شيطاناً مد قاع جهنم بين مراسين وبين الزمبيللا لعبرها هذا بقفزة واحدة. كان غرام التلحات كأفراس الآلهة التي وصفها هوميروس يجتاز المسافات الواسعة في لمحة عين.

"لو كان الموت نفسه ينتظرني من وراء البيت، لذهبت، بل لذهبت بخطى أسرع". هكذا جاء جواب مراسين. صاح الغريب وهو يختفى عن الأنظار:

"مسيكين!"

الكلام إلى عاشق عن المخاطر إنما هو بضاعة من الممرات تزجي إليه، لم أن الأمر ليس كذلك؟ لم ير الخادم الذي كان موكلًا بمراسين سيده يبالغ في الاهتمام بهندامه على هذا النحو. سيفه للمرهف، هدية بوشارون إليه، والوشاح الذي أعطته

كلوتيلد إياه، ومعطفه المشفول، وصداره المطرز بالفضة، وعلبة السعوط من الذهب، وماسحاته المحلاة بالجواهر، كل ذلك أخرج من خزانته، وتزين هذا كفتاة على وشك للظهور أمام حبها الأول. وفي الساعة للموعودة أسرع مراسين مخموراً بالحب محمواً بالأمل، متخفياً في معطفه إلى حيث أخبرته المرأة المسنة. كانت الوصيفة العجوز في انتظاره. قالت: "استغرقت وقتاً طويلاً، تعال". مضت تقود الفرنسي عبر شوارع خلفية كثيرة، ثم توقفت أمام قصر تغلب عليه الأثافة. طرقت الباب، فافتتح. قادت سراسين عبر مائة من السلام والدهاليز والحجرات التي لم يكن يضيئها غير ضوء القمر الخافت. وما لبثت أن جاءت إلى باب كانت ترق من خصاصه أضواء متأقة وتترامى من ورائه أصوات كثيرة تفيض بشرا وجورا. عندما أذن لمراسين بالدخول إلى هذه الحجرة الغلضة بناء على كلمة من العجوز، بهت مرة واحدة لرؤية نفسه في بهو يتألق بالأضواء ويزدان بالأثاث الفاخر، وقد قامت في وسط البهو مائدة محملة بالزجاجات الفاخرة والأباريق اللامعة يتلألأ في جوانبها الياقوت. تبين له أنهم المغنون في المسرح وبجانبهم نساء فلتات، ما إن أخذ مكانه بينهم حتى كانوا جميعاً متأهين للشروع في عريضة فنانة قاصفة. كتم سراسين شعورا بالخيبة وأبدى وجهاً يشوشاً. كان يتوقع حجرة معمة تجلس فيها صاحبه والنار قبالتها، والقرب منها امرؤ غيور، ثم الموت والحب، وتبادل الأسرار في أصوات خافتة، قلباً لقلب، وقلبات خطيرة، والوجوه متدلالية تلامس فيها خصلات الزمبيلا بجهته وهي ترتعش بالرغبة، محمومة بالسعادة.

صاح: "إحيا الجنون." "سوف تسمحين لي أن آخذ بشأري فيما بعد، وأن أبدى امتناني للطريقة التي رحبت فيها بنحت مسكين."

بعد أن حياه أكثر أولئك الحاضرين الذين كان يعرفهم بالعين تحية حارة بما فيه الكفاية، سعى إلى الاقتراب من المقعد الذي الزراعين الذي كانت تضطجع فيه الزمبيلا في غير مبالاة. آه! كم دق قلبه حين تلمص النظر فرأى قنماً لطيفة ترتدى خفا مما كان في تلك الأيام، يا سينتي، يضيف على أقدام النساء دلالاً وحيوية

حتى لا أرى كيف كان الرجال قلارين على مقاومتها. لعل الجوارب البيضاء المحبوكة برسومها الخضراء على الجانبين والجونلات القصيرة، والأخفاف ذات الأصابع المسحوبة، وللكعوب العالية في عصر لويس الخامس عشر، كان لها نصيب في تهيار أوروبا ورجال الدين المسيحي.

ردت الماركيّة: "كان لها نصيب؟" "أنت لم تقرأ شيئاً؟"

تابعت وأنا أبتمسم: وضعت الزمبيلا في صفاقة ساقاً على ساق وراحت تحرك في رقة الساق العليا بنوع من القصور الجذاب الذي كان يتلام مع طبيعة جمالها المتقلب. كانت قد نضمت سترتها ولبست صداراً ألبان عن نقة خصرها، وأرخت تنورتها الحريرية تتوردة هنتاتها الذي كان مزداناً بالورود الزرقاء. كان صدرها الذي اختبأت كنوزه في أثوثة زائدة خلف شريط، مشرقاً بالبياض الذي يعشى العيون. وكان شعرها مصفوفاً بطريقة مدام دي برى، ووجهها، بالرغم من أنه كان يتوارى جزء منه تحت قلنسوة فضفاضة، بدا أكثر شيء نعومة. ثم كان المسحوق يلفها. كانت رؤيتها على هذا النحو تعنى عبادتها. ألقت إلى النحات بابتسامة عذبة. جلس سراسين الذي لم يكن سعيداً بكونه لا يقدر على الكلام معها إلا في وجود رقيب، جلس إلى جوارها بلأب وتحدث عن للموسيقى مستحاً موهبتها التي تفوق الحدود، لكن صوته كان يرتعش بالحصب ويرتعش بالخوف والرجاء.

"من أي شيء تخاف؟" سألة فيجلياني أشهر مغن في للفرقة. "هيا! لا تخش منافسا لك هنا." قال التينور^(١) ذلك وأبتم دون كلمة أخرى. ترددت هذه الإبتسامة على شفاه جميع الضيوف الذين انطوت حفاوتهم على خبث ما كان لينظن له عشق. هذه الإبتسامة كانت بمثابة للخنجر الذي أغمد في صدر سراسين. لم يكن قد طأف بباله قبل هذه اللحظة أن الزمبيلا ما هي إلا مومس، وأنه ما كان يمكنه أن

(١) - أي الصوت الصالح، من أصوات الغناء كالسيرانو... إلخ.

يجمع بين ألوان السعادة الخالصة التي تجعل حب فتاة صغيرة شيئاً عذياً وبين ألوان
النشوة العاصفة التي هي لثمن الذي يدفعه للحصول المخوف بالمخاطر على فنانة،
هذا على الرغم من أن شخصيته كانت على جانب من القوة، وعلى الرغم من أن
حبه ما كان ليؤثر بشئ من هذا. فكر ملياً ثم سلم أمره. حضر العشاء وجلس
مراسين هو والزمينلا جنباً إلى جنب، بدون مراعاة للرميزات. التزم الفنانون بشئ
من الآداب العامة في النصف الأول من المأدبة، وكان باستطاعة النحات أن
يستمر في الثرثرة مع المغنية. وجدها ذكية مرهفة الحس، لكن جاهلة جهلاً
نريعاً. ثم كشفت عن إنسانة ضعيفة العقل مومنة بالخرافات. كانت رقة أعضائها
منعكسة في فهمها. حين نزع فتجلياتي سداة أول زجاجة من للشمبانيا، قرأ
مراسين إجابة الفزع في عيني صاحبه لدى حدوث الانفجار الذي صدر عن
خروج الغاز. الفنان الذي خطبه الحب فسر الرعشة اللاإرادية الصادرة عن هذه
البنية الأنثوية على أنها علامة على الرهافة المفرطة. كان الفرنسي مفتوناً بهذا
الضعف. فيا للحب الذي يحبه الرجل، كم ييسط من حمية !

"قوتى درع لك" ليس هذا مكتوباً في صميم كل إعلان بالحب؟ كان مراسين،
وهو المتوتر إلى حد لا يمكنه معه أن يطر الإيطالية الصناء بالإطراءات، جادا أو
ضاحكاً أو مستغرقاً في التفكير. وعلى الرغم من أنه كان يبدو مصغياً إلى الضيوف
الآخرين، فإنه لم يسمع كلمة مما كانوا يقولون، كان مستغرقاً في لذة وجوده
بجانبها، لاسماً يدها كلما قدم لها شيئاً. سبح في توار خفي من الفرح. وعلى الرغم
من نظرات قليلة متبادلة لها بلاعتها، إلا أنه كان مندهشاً لما التزمت به الزمينلا
تجاهه من تحفظ. صحيح أنها قامت في البداية بالضغط على قدمه ومضايقته بعث
امرأة تحب ولا شئ يمنعها من إظهار حبها، لكنها أحاطت نفسها فجأة بالهدير الذي
تتمتع به فتاة صغيرة، بعد سماعها مراسين وهو يصف لها ملمحاً كشف لها عن
العنف المفرط في شخصيته. عند ما تحول العشاء إلى عريضة لتخرط الضيوف في

الغناء تحت تأثير البيرلطا والبديرواجزمنز. كانت هناك دويّات خلابة، أغاني من كالبريا^(٩٨)، وأخرى من أسبانيا ونيويوليتان. كانت نشوة السكر في كل العيون، في الموسيقى، وفي القلوب، وفي الأصوات كذلك. وفجأة تكفقت موجة من حيوية ساحرة، انفلات مرح، نوع إيطالي من دفء المشاعر لا يتصوره أولئك الذين لم يعتادوا على غير تجمعات باريس أو لندن أو فيينا. انهمرت النكات وكلمات الحب كما تنهمر طلقات الرصاص في معركة، انهمرت خلال الضحك والبذاءات والصلوات للعزاء المقدمة أو الطفل. أحدهم استلقى على الأريكة وراح في سبات. فتاة منهم كانت تستمع إلى إعلان بالحب ولم تشعر بالنبذ التي كان ينسكب منها على غطاء المائدة. وفي وسط هذه القوضى بقيت الزمبينا مشغولة الفكر كأنما سيطر عليها الرغبة. رفضت أن تشرب الخمر، لكن ربما أكلت كثيراً إلى حد ما؛ على أنه يقال إن النهم في المرأة صفة لها محرما. فكر سراسين في المستقبل وقد أعجبه هدوء صاحبه تفكيراً جدياً.

من المحتمل أنها تريد الزواج، هكذا جال بفكره. صرف تفكيره حينئذ إلى مباح هذا الزواج. بدت حياته بأسرها تقصر من أن تستوعب ينابيع السعادة التي وجدها في أعماق روحه. ملأ فتجلياني للذي كان جالساً بجواره الكأس له مراراً، حتى إنه في حوالي الثلاثة صباحاً لم يعد في استطاعته أن يسيطر على جنونه، وإن كان لم يكن قد وصل إلى السكر التام. رفع المرأة بغير تفكير هارياً بها إلى ما يشبه أن يكون حجرة خاصة بالسيدات (بنوار)، بجوار الصالون، وهي الحجرة التي كان قد رفق بابها ببصره أكثر من مرة. كانت الإيطالية مسلحة بخنجر.

قالت له: "إن دنوت أكثر من هذا، فليس أمامي إلا أن أغمد هذا السلاح في قلبك. دعني أنصرف ! وإلا سوف تزدريني. لقد كنت أجل شخصيتك إجلالاً عظيماً عن أن تنهار بهذه الطريقة. لا أريد أن أخون الشعور الذي تكنه لي".

..

(٩٨) - منطقة في إيطاليا القديمة تضم مناطق تشكل مؤخرة القدم في شبه الجزيرة الإيطالية.

صاح سراسين: "آه، كلا ! لا يمكنك إخماد الشهوة بالنفخ فيها ! هل أنت أصلاً فاسدة الطبع، تتصرفين وأنت عجوز القلب تصرف عاهرة مثابة تضرى العواطف التي تعتمد عليها حرفتها؟"

"لكن اليوم يوم الجمعة" أجابت الفرنسية بهذا القول وهي مرتاعة لعنفه.

انفجر سراسين، الذي لم يكن متكئاً، في الضحك. قفزت الزمبينا كغزال صغير وجرت في اتجاه الصالون. وعندما ظهر هذا في أعقابها، حياه الحاضرون بعاصفة شيطانية من الضحك.

رأى الزمبينا مستلقية على إحدى الأرائك في إعياء. كانت شاحبة واستنزفتها المجهود غير المعتاد الذي بذلته لتوها. وعلى الرغم من أنه لم يكن يعرف من الإيطالية إلا نرواً يسيراً، فقد سمع صاحبه تقول لفتجلياني: "لكن سيقتلني!"

كان هذا المشهد الغريب قد أربك للنحات تماماً. استرد حواسه. وقف في البداية جامداً، ثم عاد إليه صوته وجلس إلى جوار صاحبه فأكد احترامه لها، وأمكنه أن يصرف الشهوة عن نفسه بالعبارات العالية الأكب التي وجهها إلى المرأة. استعان لتقرير حبه بكل أصول تلك البلاغة الساحرة، ذلك الشفيق الملمم الذي قلما تأتي امرأة أن تصدقه. بوغت الضيوف بالخيط الأولى لضوء الصباح - فاقترحت امرأة منهم الذهاب إلى فراسكتي، وأظهر كل امرئ منهم تأييداً محموماً لفكرة قضاء يومهم في فيلا لودوفيزي. هبط فتجلياني ليستأجر بعض العربات، وحظى سراسين بشرف الأخذ بيد الزمبينا إلى إحدى المركبات. خارج أسوار روما عاد المرح دفعة واحدة إلى الحياة، بعد أن كان قد خمد لبعض الوقت من جراء الصراع الذي خاضه كل إنسان مع للنعاس. ظهر على الرجال وعلى النساء كذلك أنهم اعتادوا هذه الحياة الغريبة، هذه المباهج المتواصلة، هذه الاندفاع للفتان التي تحيل الحياة إلى حفلة دائمة فيها يضحك المرء بغير تحفظ. صاحبة النحات كانت هي الوحيدة التي بدت مبتسمة.

"هل أنت مريضة؟" سألها سراسين، "أتحبين الذهاب إلى البيت أفضل؟"

أجابت: "لا أقوى على تحمل كل هذا الإصراف. لابد أن ألتزم بالحرص الشديد؛ لكن معك أشعر بأنى على ما يرام ! ولولا أنت ما بقيت إلى العشاء مطلقا. هى ليلة لا أنام فيها وتذهب كل نضرتى."

"أنت ضعيفة جداً" قالها سراسين وهو ينظر إلى الوجه المليح للمخلوق للفنان.

"الحفلات الماجنة تكلف الصوت."

صاح الفنان: "الآن وقد صرنا وحدنا، ولم يعد بك خوف من انبعاث الشهوة

فى نفسى، قولى إنك تحبيننى."

أجابت: "ولماذا؟ وماذا عسى ذلك أن يجدى؟ لقد رأيتنى على جانب من الملاحظة لكن أنت فرنسى ومشاعرك سوف تنطفئ. آه، ما كنت لتحببنى على النحو الذى أصير إليه؟"

"كيف تقولين هذا"

"لا يكون بإشباع شهوة بهيمية؛ إننى أمقت الرجال بكل ما فى الكلمة من معنى، ربما أكثر مما أكره النساء. أنا أبحث فى الصداقة عن ملاذ، فالعالم بالنسبة لى خراب. مخلوق أنا حلت به اللعنة، حكم على أن أفهم السعادة، أن أحس بها، أن أرغب فيها، ثم أجبر - شأن كثيرين غيرى - على أن أراها وهى تفر منى على نحو مستمر. تذكر يا سيدى لنى لن أكون قد خدعتك. فأنا أنهارك عن حبنى. يمكننى أن أكون لك كما يكون صديق مخلص، لأنى أعجب بقوتك وبشخصيتك. أنا أحتاج إلى أخ، إلى حالم فكن ذلك كله لى، ولكن ليس غير."

"ليس أن أعجبك" صاح بذلك سراسين. "لكن يا ملاكى الأعز، أنت

حياتى، معادتى"

"إذا كان على أن أقول كلمة، فهى أنك سوف تشلنى رعبا."

"أيتها اللعوب! لا شئ يمكنه أن يخيفنى. قولى إنك سوف تكفيننى مستقبلى،
إننى سأفوضى نحبى فى مدى شهرين، إننى سأل بى اللعة لمجرد لئى قبلتك."

قبل الزمبيلا بالرغم من جهودها فى مقاومة هذا اللعاق المحموم.

"قولى لى إنك شيطان، وإنك تريدن نقودى، اسمى، كل مالى من شهرة -
أتريدن منى أن أكف عن أكون نحائاً؟ قولى لى."

"فإن لم لكن امرأة؟" سألته الزمبيلا فى صوت فوضى ناعم.

صاح سراسين: "يالها من دعابة - ألتظنين أنك تستطيعين أن تخذعى عين
فنان؟ ألم أقض أياما عشرة أمام نموذج للكمال فك ملتهماً وفاحصاً ممعناً ومعجباً؟
ليس لغير امرأة يمكن أن يكون هذا الذراع الملفوف الناعم، هذه التكويرات الرائعة.
أوه، أنت تتلمسين الإطار."

ابتسمت إليه فى حزن، وتمتمت وهى ترفع عينها إلى السماء: "جمال وبيل!"
دلت نظرتها فى تلك اللحظة على رعب لا يوصف، كان من القوة والوضوح
بحيث ارتجف سراسين.

"أيها الفرنسى" مضت تقول "انص إلى الأبد هذه اللحظة من الجنون. أنا
أحترمك، أما بخصوص الحب، فلا تطلبه لى. فهذا الشعور خلق فى قلبى. أنا ليس
لى قلب ؟" صاحت بذلك وهى تبكى. "خشية المسرح التى رأيتنى عليها، ذلك
للتصفيق، الموسيقى، الشهرة التى كتبت على، تلك هى حياتى ليس لى سواها.
سويعات قليلة ثم لن ترائى بنفس الطريقة، فالمرأة التى تحبها ستكون فى الموتى."

لم يجب للنحات بشئ. اكتسحه غضب صامت قهر فؤاده. أمكنه أن يحملق
فحسب فى هذه المرأة غير العادية بعينين متضمرتين قد احترقاً. صوت الزمبيلا
الواهن، أسلوبها، حركاتها ولامحها المتميزة بالأسى والحزن والصد، أيقظت كل
بناييع الشهوة فى روحه. كانت كل كلمة مهملاً. وصلوا فى تلك اللحظة إلى

فرسكتلى. حين مد الفنان ذراعه نحو صاحبتة ليعينها على النزول من العربية، أحس بها ترتعد.

صاح وهو يراها آخذة فى الشحوب: "ما الخطب؟ لئن كنت سببا ولو عن غير قصد فى أدنى ما يصيبك من تلعسة، فالموت لى"

"ثعبان" قالتها وهى تشير إلى واحد من ثعابين الحشائش كان يمرق خلال إحدى الفتحات "إنى أخاف من تلك المخلوقات البشعة." سحق مراسين رأس الثعبان بكعب حدائه.

"كيف يمكن أن تكون بهذه الشجاعة؟" واصلت الزمبيلا بهذا القول كلامها وهى تنتظر إلى الزاحف الميث بفرع ظاهر.

أجاب الفنان وهو يبتسم: "آه، هل تجربين الآن على إنكار أنك امرأة؟"

انضموا إلى رفاقهما وتمشوا خلال غابات فيلا لوبوفيزى، التى كان يمتلكها فى تلك الأيام الكاردينال سيكوجنارا. مر ذلك الصباح على النحات المتميز سريعا جداً، لكنه كان مليئا بكثير من الوقوع التى كشفت له عن أنوثة هذا الكائن الناعم الهش وضعفه ولطافته. ذلك كان للمرأة بعينها، بما لها من مخاوف مفاجئة، ونزوات مجافية للعقل، وألوان من قلق غريزى، وبما لها من طيش جسور، ومشاجرات، ورهافة مستعينة. حدث لكوكبة للمغنيين المرحين فى أثناء تجوالهم فى الريف المفتوح، أن رأوا على البعد رجلاً مدججين بالسلاح، ولم يكن أسلوب الثياب التى يرتونها يبعث على الاطمئنان. قال قاتل: "لا بد أنهم قطاع طرق." وأسرع كل واحد منهم بحث الخطى يتلمس الأمان فى أرض الكاردينال. فى هذه اللحظة الحرجة أدرك مراسين من شحوب الزمبيلا أنها لم تعد تقوى على المشى فرفعا بين ذراعيه وحملها فترة من الوقت، وهو يجرى حتى إذا وصل إلى استراحة قريبة ألقاها.

"اشرحي لى." "ما بال هذا الوهن الشديد لو كان فى امرأة أخرى لكان شنيعاً،
ولساعنى، وكانت أنى علامة عليه كافية لخلق حبى، ما باله يسرنى ويفتننى بك؟ آه
كم أحبك. كل عيوبك، إجحالاتك، سخطك، يزيد روحك جمالاً عصياً. وما أظننى إلا
كنت سأمقت المرأة لو كنت قوية على شاكلة سلقو، لو كالت كالتاً جسوراً، مليناً
بالطاقة والشهوة. أوه، أيها المخلوق الهش الناعم، كيف لك أن تكون شيئاً آخر؟ ذلك
الصوت الملائكى، ذلك الصوت الرقيق لو انبعث من أى بدن لكان ممسحاً، إلا أن
يكون بذلك أنت."

قالت: "لا أستطيع أن أعطيك أى أمل. أمسك عن الكلام إلى بهذه الطريقة،
فسيجعلونك أضحوكة. أنا لا أستطيع أن أمنعك من المجى إلى المسرح؛ لكن إن
كنت تحبى، بل إن كنت عاقلاً، فلن تأتى مرة أخرى. اسمع، يا سيدى" قالت ذلك
بصوت منخفض.

"أوه، اسكتى" قالها الفنان المحتكم الرغبة "العقبات تجعل حبى أكثر قوة."

لم يتغير موقف الزمببلا الهادئ الناعم، لكنها غاصت فى الصمت، كما لو
أن خاطراً مخيفاً قد كشف لها عن سوء مصير. وحينما حان وقت العودة إلى روما،
دخلت المركبة ذات المقاعد الأربعة، امرأة اللحات بقسوة متغطرسة أن يعود فى
العربة وحده إلى روما. قرر سراسين خلال الرحلة أن يقوم باختطاف الزمببلا.
أمضى اليوم كله فى وضع خطط كل منها لتضع من الأخرى. عند حلول الظلام،
وبينما هو خارج للسؤال عن المكان الذى يقع فيه بيت صاحبه، لقى على عتبة
الباب واحداً من أصدقائه.

"أيها الزميل العزيز،" هكذا قال له "قد طلب سفيرنا منى أن أدعوك الليلة إلى
بيته، فسوف يقيم حفلة موسيقية رائعة، وإذا علمت أنه سيكون هناك زمببلا...."

صاح سراسين وقد أسكره الاسم: "زمببلا، إنى بها لمجنون!"

أجاب صديقه: "وكذلك كل إنسان."

سأله سراسين: "أو أنكم أصدقائي أنت، وفيان، ولوتريورج، وأليجران، فهل كنتم تساعدونني على القيام بشئ ما عقب انتهاء الحفلة؟"

"لا يكن قتل كاردينال؟ لم ؟"

قال سراسين: "لا، لا. لا أطلب منكم شيئاً لا يقوم به إنسان شريف"

كان النحات خلال مدة قصيرة قد رتب كل شئ لنجاح مشروعه. كان واحداً من الذين وصلوا إلى بيت السفير آخر الناس، لكنه جاء في عربة سفر تجرها جياد قوية ويقودها واحد من أكثر سائقي العربات في روما إقداماً على المغامرة. كان بيت السفير مزحماً، ولم يستطع النحات الذي كان غريباً بالنسبة لجميع الحاضرين إلا بشئ من المشقة أن يشق طريقه إلى الصالون حيث كان زمينلا يغنى في تلك اللحظة بعينها.

"أمن الأشياء التي لا أهمية لها عند الكرائلة والأساقفة والرهبان الحاضرين أنها تقزى بزي الرجال، وأنها ترتدى شبكة شعر، وتتخذ شعراً مفتلاً، وبها؟" "هي؟ من هي؟" هكذا سأله اللنبيل المكتهل الذي كان يتحدث إليه. "الزمينلا!"^(٧) أجابه الأمير الروماني. "تمزح؟ من أي بلاد الدنيا أنت؟ هل كان على خشبة المسرح الروماني امرأة قط؟ ألم تسمع بالمخلوقات التي تغنى أدواراً نسائية في الولايات البابوية؟ يا سيدي أنا الذي أعطى زمينلا صوته. لقد دفعت لكل شئ حازه هذا للوغد على الإطلاق، حتى معلمه الذي علمه الغناء. فماذا ترى، بلغ به نكران الجميل الذي أسديته أنه لم يوافق أن يدخل بيتي أبداً. وهو، مع ذلك، إن يحز مالا فسوف يدين به كله لي."

ربما ظل الأمير شيجي يتكلم زمناً لم يكن سراسين مصغياً إليه. حقيقة بشعة كانت قد زحفت منه إلى الروح. كان كمن أصابته صاعقة من البرق. وقف بغير

(٧) - يلاحظ استعمال أداة التعريف للمؤنث (la) في اللغة الفرنسية قبل اسم زمينلا مما أثار استغراب الأمير.

حراك وتسمرت عيناه على المغنية المزيفة. نظراته النارية كان لها ما يشبه التأثير المغناطيسى على زمينلا، لأن الموزيكو التفت أخيراً لينظر إلى سراسين، وعندئذ اهتز صوته الملائكى. ارتعد ! واكتملت ريكته بزمجرة انطلقت لا إراديا من الجمهور الذى كان قد أبقاه معلقاً إلى شفتيه؛ استوى جالساً وقطع غناؤه. الكاردينال سيكوجنارا الذى كان قد ألقى نظرة عاجلة إلى الزاوية التى لتجهت إليها عين محميه، ليرى أى شئ استولى على انتباهه، وقع بصره على الفرنسى. مال على أحد مساعديه من رجال الكنيسة وبدا أنه يملأ عن اسم اللحات. وعندما حصل على الإجابة التى يريد، انحنى للفنان باحترام بالغ، وأعطى أمراً لأحد الرهبان فاخفى سريعا.

خلال هذا الوقت شرع زمينلا مرة أخرى، بعد أن استرد ذاته، فى المقطوعة التى كان قد توقف عنها على نحو مفاجئ. لكنه أداها أداء سيئا، ورفض أن يغنى شيئا بعدها رغم كل الالتماسات التى وجهت إليه. كانت هذه هى المرة الأولى التى أبدى فيها هذا الاستبداد المزاجى الذى سيصبح مشهوراً به فيما بعد شهرته بموهبته وثروته الواسعة التى ترجع، كما قالوا، إلى صوته بما لا يقل عن جماله.

"هى امرأة." قال ذلك سراسين مصنفاً نفسه وحدها. "إن فى الأمر علاقة غرامية طى الكتمان. الكاردينال سيكوجنارا يخدع البابا ويخدع مدينة روما بأسرها!"

ترك اللحات للصالون فى الحال، ثم جمع أصدقاءه معاً وجعلهم فى مكان بعيد عن الأنظار فى فناء القصر. وعندما استوثق زمينلا من رحيل سراسين، بدا عليه أنه استرد هدوءه. وحوالى منتصف الليل ترك الموزيكو المكان بعد أن تجول عبر الحجرات تجول الذى يبحث عن عدو. وما إن تخطى عتبة القصر حتى أمسكه ببراعة الرجال الذين كمنوه بمنديل وجنبوه إلى العربة التى كان قد استأجرها

مرايين، ظل زمينلا منزويا وقد تجمد من الرعب فى ركن لا يجرؤ على الحركة.
رأى قبائله الوجه المرعب للفنان، الذى كان صامتا كالصوت.

كانت الرحلة قصيرة. ووجد زمينلا نفسه فى الحال فى استوديو مظلم خاوى،
بعد أن حملته نراعا سرايين. بقى المبنى فى أحد المقاعد نصف مئى، من غير أن
يجرؤ على التفتيح فى تمثال امرأة تئين فيه ملامحه هو. لم يقم بأى محاولة
للكلام وإنما كانت تصطك أسنانه. نزع سرايين للفرقة جينة وذهابا. ثم توقف
فجأة أمام زمينلا.

تومل فى صوت خفيض متهدج: "أريد إخبارى بالحقيقة. أنت امرأة؟
والكاردينال سيكوجنارا.."

ركع زمينلا على ركبتيه، ثم خفض - فى مقام الرد - رأسه.
صاح الفنان فى هذيان كهذيان الحمى: "آه، أنت امرأة، فحتى الـ...." توقف
عن النطق بالكلمة^(٧)، ثم واصل: "لا، فهو ما كان ليكون بهذا الجبن"
صرخ زمينلا وقد انخرط فى الدموع: "آه، لا تقتلى. إنما وافقت على أن
أخذك لأجلب للمرور لأصدقائى، اللذين أرادوا أن يضحكوا."

"ضحكوا!" رد المثل فى لهجة نارية. "ضحكوا! يضحكوا! أنت جروت
على العبث بمشاعر رجل، أنت؟"

"لواه الرحمة!"

"يجب أن أقتلك." صاح سرايين بهذا القول وهو يستل سيفه بوحشية، ثم
استطرد فى ازدياء بارد: "مع ذلك، لو أئى جلوت بذك بهذا المنصل، فهل كنت
أجد به إحساسا واحداً لأجهز عليه، شفاءً واحداً للنفس أصيبه؟ ما أنت بشئ، لو

(٧) - الكلمة المحلوقة هنا هى كلمة عصى التى أمسك سرايين - بل وانص كله - عن النطق بها.

كنت رجلاً أو كنت امرأة لكنت قتلتك، لكن.. .." أوما سراسين إيماءة اشمئزاز اضطرته إلى أن يحول وجهه بعيداً، فوقعت عينه حينئذ على التمثال.

صاح: "وهذا وهم"، ثم متجهاً إلى زمينلا: "قلب امرأة كان سيكون لى مأوى، كان سيكون لى سكوناً. هل لك أخت تشبهك؟ فلنمت إذا! لكن لا، سوف تعيش. اليس إيقاوك حياً حكماً عليك بما هو أشد من الموت؟ لمت على ندى أتحسر ولا على وجودى، لكن على المستقبل وما قدر لقلبي. يدك الواهنة حطمت سعادتى. أى أمل لكل من ألحقت بهم التلف أولئك يمكن أن أستخرجه منك؟ لقد سحبتنى إلى مستواك. أن تُحب، أن تُحب! كلمات لا معنى لها بالنسبة لى منذ الآن، كما هو حالها بالنسبة لك. سأظل إلى الأبد أفكر فى هذه المرأة الوهمية كلما رأيت امرأة حقيقية." أشار إلى التمثال إشارة يأس. "سأظل على الدوام تراودنى ذكرى خطاف(*) مقدس ينشعب مخالبه فى كل مشاعر الرجولة فى، ويطبع النساء الأخريات بطابع النقصان! أيتها المسخ! أنت يا من لا يمكن أن يعطى الحياة لشيء، لقد محوت كل النساء بالنسبة لى من على وجه الأرض"

جلس سراسين أمام المغنى للمذعور. انبجست من عينيه الجامدتين دمعتان كبيرتان، انحدرتا على خديه الرجليتين وسقطتا إلى الأرض. دمعتان من الغضب العارم، دمعتان مريرتان حارقتان.

"لاحب بعد اليوم! مات فى السرور، ماتت كل عاطفة إنسانية."

أمسك وهو يقول ذلك بقدم طوح به إلى التمثال بقوة غير عادية، حتى إنه أخطأه. ظن أنه حطم تذكر حقه هذا، فشهز حينئذ سيفه ولوح به ليقتل المغنى. أطلق زمينلا صرخات حادة. فى تلك اللحظة دخل ثلاثة رجال، وسقط المثل فى الحال مطعوناً بثلاث طعنات خنجر.

صاح واحد منهم: "فى خدمة الكاردينال سيكوجنارا."

(*) الخطاف هنا مخلوق مرافق خبيث نصفه امرأة ونصفه طير.

"إنه لعمل صالح لا ينهض به غير رجل يؤمن بالمسيح" أجاب وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة.

مراسيل الشوم هؤلاء أعلموا زمينلا بقلق حاميه الذى كان ينتظر لدى الباب فى عربة مقلقة ليمنى به بمجرد إنقلاذ.

سألتنى مدام روشفيد: "ولكن ما العلاقة بين هذه القصة وبين العجوز الضئيل الذى رأيناه عند اللونتين؟".

"سيدتى، لقد استولى الكاردينال سيكونجنا على تمثال زمينلا وأمر بتفنيده على للرخام. اليوم هو فى المتحف الألبانى. وجنته عائلة اللونتى هناك فى سنة ١٧٩١ وطلبت من فيان أن يقوم بعمل نسخة منه. والبورثوريه الذى رأيت فيه زمينلا وهو فى العشرين من عمره، بعد أن رأته وهو فى المائة بثلثية واحدة، استعان به جيروديه فى إنديمون؛ وتستطيعين أن تثبينى نمطه فى الألونيس."

لكن زمينلا هذا - هو أم هي؟

"هو يا سيدتى، ليس إلا خال مارياتينا الأكبر. الآن يمكنك أن تفهمى بسهولة مصلحة مدام دى لونتى فى إخفاء مصدر ثروة تجئ من —"

"كفى!" قالت ذلك وهى تومئ إلى إيماءة أمرة. جلسنا برهة يلفنا صمت عميق.

قلت: "حمناً؟"

"آه" صاحبت وهى تنف ثم تنزع الغرفة جيئة وذهابا. نظرت إلى وتكلمت وقد تغير صوتها. لقد خلقت عندى اشمنزازاً من الحياة ومن للعواطف مسيقى زمناً طويلاً. أليست كل للمشاعر الإنسانية تؤول إلى الثمنى نفسه، إلى خيبة رجاء فظيعة؟ نحن كأمهات، يقتلنا أطفالنا إما بفساد سلوكهم أو بانعدام مشاعر الحب فيهم. كزوجات، نحن مخدوعات. كخليات نحن مهجورات منبذات. هل للصداقة نفسها من وجود؟ لأصيرن غدا من الراهبات إذا لم أوقن أنى أستطيع أن أبقي جامدة

كصخرة وسط عواصف الحياة. فإن كان مرأباً كذلك مصير المؤمنين بالمسيح، فهو على الأكل مراب لا ينقشع إلا بعد الموت. اغرب على."

قلت: "آه، تعرفين كيف توقعين العقاب."

"وهل كنت مخطئة؟"

أجبتها بنوع من الشجاعة نعم، إنني بسررد هذه القصة قد تمكنت من أعطيك مثلاً طيباً للتقدم الذى أحرزته الحضارة اليوم. إنهم ما عادوا يخلقون هذه المخلوقات النعسة."

قالت: "إن باريس مكان مضياف. إنها تقبل كل شئ، الأموال المخزية، والأموال الملطخة بالدماء. الجريمة والفسر يمكن أن يجدا ملاذاً هنا. الفضيلة وحدها لا مكان لها. حقاً، الأرواح الطاهرة موطنها فى السماء. إن أحداً لن يكون قد سمع بى، وإنى لفخورة بذلك!"

وبقيت الماركيزة مستغرقة فى التفكير.

باريس، نوفمبر ١٨٣٠

هوامش الفصل الثالث:

- Myers, Jack & Simms, Michael, The Longman Dictionary of -١
Poetic Terms, Longman, 1989, p. 252.
- Abrams, M. H., A Glossary of literary Terms, 3 rd edition, Cornell -٢
University, 1971, p. 140.
- Myers, Jack & Simms, Michael, The Longman Dictionary of -٣
Poetic Terms, p. 252.
- Abrams, A Glossary of Literary Terms, p. 141. -٤
- Belsey, Catherine, Critical Practice, Methuen, 1980, p. 70. -٥
- Ibid. -٦
- Ibid. -٧
- MacCabe, Colin, "Realism and The Cinema; Notes on some -٨
Brechtian Theses", in Rice, Philip & Waugh, Patricia, Modern
Literary Theory, p. 135.
- Ibid., p. 136. -٩
- Ibid. -١٠
- Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, pp. 128-29. -١١
- Ibid., p. 294. -١٢
- MacCabe, Colin, "Realism and the cinema", p. 135. -١٣
- Belsey, catherine, Critical Practice, pp. 70-71. -١٤
- MacCabe, "Realism and the Cinema..," pp. 136-37. -١٥

١٦- انظر:

Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, p. 128.

Belsey, Catherine, Critical Practice, pp. 71-72. -١٧

١٨- حيث جاء في نص عبارتها أن "التفرقة بين الحوار وشرح مغزاه النفسي الذي يقوم به المؤلف ومن ثم صاحب المرجعية، تعكس التفرقة التي أقامها بنفسه بين الخطاب / الحوار والحكاية". راجع كتابها المذكور ص ٧١.

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 111-12. -١٩

Ibid, p. 111. -٢٠

Ibid. -٢١

٢٢- راجع لودج في مقاله عن تحليل النص الواقعي وتفسيره:

Rice, p. & Waugh, P., Modern Literary Theory, pp. 28-29.

Ibid., p. 29. -٢٣

Ibid. -٢٤

٢٥- راجع:

اديت كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار مسعد الصباح، الطبعة الأولى ١٩٩٣، ص ٢٦٨، ص ٢٦٩.

Hawthorn, Jeremy, Contemporary Literary Theory, London, -٢٦
1992, p. 144.

Barthes, Roland, "From Work to Text", in Das, B.B. & -٢٧
Mohanty, J. M., eds., Literary Criticism, Oxford University Press,
1985. pp. 413-14.

٢٨- راجع مقال بارت السابق ص ٤١٣ - ص ٤٢٠.

Hemingway, Ernest, In Our Time, pp. 117-22. -٢٩

Lodge, David, "Analysis and Interpretation...." p. 30. -٣٠

٣١- راجع الترجمة العربية لكتاب كارلوس بيكر :

إرنست همنجواي، ترجمة الدكتور إحسان عباس، مراجعة الدكتور محمد يوسف نجم، دار مكتبة الحياة - بيروت، ١٩٥٩، ص ١٧٢ - ص ١٧٣. وفي الترجمة العربية كثير من التصرف.

Barthes, Roland, "Introduction to the Structural Analysis of -٣٢
Narratives" p. 265.

٣٣- راجع:

Rimmon - Kenan, Schlomith, Narrative Fiction, p. 16.

Chatman, Seymour, Story and Discourse: Narrative Structure in -٣٤
Fiction and Film, Ithaca 1978, p. 48.

Ibid. -٣٥

٣٦- راجع تحليل لودج لقصة همنجواي "قطعة في المطر" في:

Rice, Philip & Waugh, Patricia, eds., Modern Literary Theory, pp.
30-39.

Barthes, Roland, S/Z, trans. Miller, Richard, Hill & Wang, New -٣٧
York, 1974, p. 16.

Ibid., p. 3. -٣٨

Ibid., p. 4. -٣٩

Ibid. pp. 5-6. -٤٠

٤١- إديث كرزويل، عصر البنيوية، ص ٢٦٩.

٤٢- راجع:

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 99-101.

٤٣- راجع بالتفصيل تحليل الوحدات الثلاثة الأولى:

Barthes, Roland, S/Z, pp. 17-18.

Ibid., pp. 20-21. -٤٤

Ibid., p. 35. -٤٥

٤٦- راجع:

Gunn, Daniel, Psychoanalysis and Fiction, Cambridge Univessity Press, 1988, pp, 48-53.

Barthes, S/Z, pp. 35-36. -٤٧

Ibid., p. 198. -٤٨

Ibid., p. 106-10. -٤٩

قائمة المراجع

- Abrams, MH, A Glossary of Literary Terms, Cornell University, 1971.
- Barthes, Roland (1966), "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", in Sontag, Susan, ed., A Barthes Reader, London, 1982.
- SIZ, trans. Miller, Richard, New York, 1974.
- "From Work to Text", in Das, B.B. & Mohanty, J.M., eds., Literary Criticism, Oxford University Press, 1985.
- Belsey, Catherine, Critical Practice, Methuen, 1980.
- Boccaccio, Giovanni, the Decameron, Canada, 1982.
- Booth, Wayne, the Rhetoric of Fiction, the University of Chicago Press, 1961.
- Chatman, Seymour, Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and film, Ithaca, 1978.
- Culler, Jonathan, structuralist Poetics, Routledge & Kegan Paul, 1975.
- The Pursuit of Signs, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1981.
- Framing the Sign, University of Oklahoma Press, 1988.
- Genette, Gérard, Narrative Discourse, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980
- George, Alexander, ed., Reflections on Chomsky, Basil Blackwell, 1989.
- Gunn, Daniel, Psychoanalysis and Fiction, Cambridge University Press, 1988.
- Harman, Gilbert, ed., On Noam Chomsky, Anchor Books, 1974.
- Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, Methuen, 1977.
- Hawthorn, Jeremy, Contemporary Literary Theory, London, 1992.
- Hemingway, Ernest, In Our time, New York, 1958.
- Hirsch, E.D., Philosophy of Composition, Chicago, 1977.

- Jefferson, Ann & Robey, David, eds., *Modern Literary Theory*, New Jersey, 1982.
- Joyce, James, *Dubliners*, Granada, 1977.
- Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text", in Rice, P & Waugh, P., eds., *Modern Literary Theory*, G. Britain, 1989.
- Lyons, John, *Language and Linguistics*, Cambridge University Press, 1987.
- MacCabe, Colin, "Realism and the Cinema; Notes on some Brechtian Theses", in Rice. P. & waugh, P.
- Messent, Peter, *New Readings of the American Novel*, Macmillan, 1990.
- Metz, Christian, *Film Language : A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Tayler, New York, 1974.
- Myer, Jack & Simms, Michael, the *Longman Dictionary of Poetic Terms*, Longman 1989.
- Propp, Vladimir, *Morphology of the Folktale*, Austin, Texas, 1968.
- Plamer, F. r., *Semantics*, Cambridge University Press, 1991.
- Reid, Ian, *The Short Story*, Routledge, 1977.
- Rice, P. & Waugh, p., eds., *Modern Literary Theory*, Great Britain, 1989.
- Rimmon - Kenan, shlomith, *Narrative Fiction*, Methuen, 1983.
- Scholes, Robert, *Semiotics and Interpretation*, Yale University, 1982.
- Sebeok, Thomas, ed., *Style in Language*, Cambridge, 1960.
- Selden, Raman, *Practising Theory and Reading Literature*, Great Britain, 1989.
- Sontag, Susan, ed., *A Barthes Reader*, Jonathan Cape, London, 1982.
- Todorov, Tzvetan, *The Poetics of Prose*, Cornell University Press, 1977,
- Wales, Katie, *A Dictionary of Stylistics*, Longman, 1989.
- Webster, Roger, *Studying Literary Theory*, Arnold, 1990.

مراجع عربية

- إبراهيم، نبيلة (نكتورة): فن القص في النظرية والتطبيق مكتبة غريب، الفجالة القاهرة (د. ت).
- قصصنا الشعبي، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة ١٩٩٢.

مراجع مترجمة

- بيكر، كارلوس: إرنست همنجواي: دراسة في فنه القصصى، ترجمة الدكتور إحسان عباس، مراجعة الدكتور محمد يوسف نجم، بيروت - نيويورك ١٩٥٩.
- كريزويل، إديث: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، ط١ ١٩٩٣.

المحتوى

| الصفحة | |
|--------|---|
| ٩ | مقدمة |
| ٩٢-١٣ | الفصل الأول: نحو الرواية |
| ١٥ | البنية السطحية والبنية العميقة |
| ١٦ | بروب وفكرة الوظائف |
| ١٨ | كلود بريموند وأفكار بروب |
| ٣٩-٢٤ | جرىماس وتطبيق النموذج للنغوى |
| ٢٤ | فكرة الأصداد الثنائية |
| ٢٨ | مجالات الحدث |
| ٣٠ | بنية للعالم المتخيل عند جورج برنانو |
| ٣٠ | فكرة النظرية |
| ٣١ | نقد أعمال جريماس |
| ٣٥ | تطبيق طريقة جريماس على قصيدة لماراميه |
| ٣٥ | نص القصيدة |
| ٣٦ | تعقيب كلر على التحليل |
| ٧٦-٣٩ | تودوروف ونحو للرواية |
| ٣٩ | فكرة النحو العلمى |
| ٤٢ | التصنيفات الأولية والتصنيفات الثانوية |
| ٥١ | المتوالية القصصية وأنماط العلاقة فيها |
| ٥٤ | فكرة التحويل |
| ٥٦ | أنماط التحويلات البسيطة |
| ٥٧ | أنماط التحويلات المركبة |
| ٦٤ | تحليل قصة البحث عن الكأس المقدمة |
| | روبرت شولز وتطبيق أفكار تودوروف |

| | |
|---------|---------------------------------------|
| ٨٧-٧٦ | على قصة إيفلين لجيمس جويس |
| ٧٨ | نص للقصة |
| ٨٤ | كتابتها على طريقة النوتة الرمزية |
| ٨٥ | قراءة النوتة |
| ٨٦ | قصة إيفلين تحويل لإحدى قصص بروب |
| ٨٧ | "نحو" القصة وتطبيقه على القصة الأدبية |
| ١٩٨-٩٣ | الفصل الثاني: بويطيقا الرواية |
| ٩٥ | التفرقة بين نحو الرواية والبيوطيقا |
| ٩٦ | الملكة القصصية |
| ٩٧ | للقصة والوسيط القصصى |
| ١٠١ | تعدد المصطلح |
| ١٠١ | الشكليون الروس والتفرقة بينهما |
| ١٠٤ | مفاهيم جينيت الثلاثة |
| ١٦٩-١٠٦ | مفردات جينيت الخمسة |
| ١٠٧ | المفردة الأولى : ترتيب الأحداث |
| ١١٣ | المفردة الثانية : المدة |
| ١٢١ | المفردة الثالثة : معدل التردد |
| ١٣٧ | المفردة الرابعة : الصيغة: |
| ١٣٣ | المسافة |
| ١٤٤ | المنظور |
| ١٦٩-١٥٠ | المفردة الخامسة: الصوت |
| ١٥٦ | المستويات الروائية |
| ١٦٤ | البطل / للروى |
| ١٦٥ | وظائف الروى |
| ١٦٧ | المروى عليه |

| | |
|---------|--|
| ١٦٩ | نقد عمل جينيت وبيان أهميته |
| ١٩٢-١٧٣ | جينيت والتحليلات الميميوطيقية: |
| ١٧٣ | روبرت شولز وقصة قصيرة جداً لهمنجواي |
| ١٧٣ | نص للقصة |
| ١٧٥ | حركة الزمن في النص |
| ١٧٦ | وجهة النظر في النص |
| ١٨١ | الكلمة المفتاح |
| ١٨٧ | الكلمة القصصية مرة أخرى |
| ١٩٠ | الملكة القصصية وبعض أشكال الكتابة المودرنية |
| ١٩١ | الملكة القصصية وفكرة الخضوع والاستسلام |
| | الفصل الثالث: النص الكلاسيكي للواقعي |
| ٢٩٥-١٩٩ | والنص الحديث |
| ٢٠١ | خصائص النص الواقعي: |
| ٢٠١ | مشكلة الواقع |
| ٢٠١ | وجود الحدث أو الحكاية |
| ٢٠٢ | هيراركية الخطاب |
| ٢١٠ | النص الواقعي في ضوء التفرقة بين الاستعارة والكناية |
| ٢١٢ | تفرقة بارت بين المقروء والمكتوب |
| ٢١٣ | تفرقة بين النص والعمل الأدبي |
| ٢٣٩-٢١٩ | تحليل لودج لقصة "قطعة في المطر" لهمنجواي |
| ٢٢٠ | نص القصة |
| ٢٢٥ | قراءة بيكر للقصة |
| ٢٢٦ | نقد هذه القراءة |
| ٢٢٧ | قراءة هاجويان |
| ٢٢٩ | الوحدات للنوعية في القصة |

| | |
|---------|---|
| ٢٣١ | نوع الحكمة التي تعتمد عليها القصة الحديثة |
| ٢٣١ | الزمن في القصة |
| ٢٣٢ | وجهة النظر في القصة |
| ٢٣٧ | القصة كناية بالمعنى للبنوي |
| ٢٣٩ | تلخيص القصة على طريقة جريمالس |
| ٢٤٠-٢٩١ | بارت وتحليل النص الكلاسيكي: |
| ٢٤٠ | قصة مرابين لماذا؟ |
| ٢٤٠ | نقد الطريقة البنوية |
| ٢٤١ | الشفرات الخمسة |
| ٢٤٣ | المفردات الثلاثة الأولى من قصة بلزك |
| ٢٤٦ | استدعاء السيم |
| ٢٤٧ | التقابل بين الذكر والأنثى وفكرة الخصاء |
| ٢٤٩ | حرفا السين ولزاي: S/Z |
| ٢٥٢ | النص الكامل لقصة مرابين لبلازك |
| ٢٩٦ | قائمة المرجع: |

هذا الكتاب

الكتاب حصيلة ثماني سنوات من العمل المتصل والرغبة في متابعة ما قيل في نظرية الرواية. وهو معالجة لما آل إليه حال للنظرية الأدبية من خلال جملة المفاهيم النقدية التي توظف في إضاءة النص والكشف عن أسرارها. ولذلك كانت عنايته بالنصوص القصصية التي أقام عليها نقاد مبرزون، مثل بلرت، وتودوروف، وجريماس، وجينيت تحليلاتهم. واهتم لذلك بإبراز هذه التحليلات التي يظهر فيها براعة هؤلاء النقاد وقدرتهم على توظيف جملة الأفكار النظرية المطروحة في هذا المجال.

والمؤلف مصطلحاته الخاصة التي قد ينأى بها عما هو متداول في الكتابات العربية وأولها ما يطالعنا في عنوان الكتاب إذ أبقى لكلمة رواية معناها اللغوي القديم، باعتبارها مصدراً للفعل روى الله به منه اشتقاقاً أخرى كالراوي والمروى عليه، ومعناه طلاح الحديث الذي لا يناقض المعنى الآخر، رغباً في مراجعة الاصطلاحات مرة أخرى.

عبدہ غریب